БАСТЕР КИТОН
И ЧАРЛЗ САМУЭЛС

МОЙ УДИВИТЕЛЬНЫЙ МИР ФАРСА

Издательство «Радуга»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Имя Бастера Китона, американского комика и режиссёра, получившего в 1959 году специальную премию “Оскар” за вклад в развитие кинематографического искусства, хорошо знакомо любителям кино. Книга, написанная самим Бастером Китоном в соавторстве с журналистом Чарлзом Самуэлсом, знакомит с судьбой и творчеством знаменитого актёра.

-
- Buster Keaton with Charles Samuels
- Бастер Китон и Чарлз Самуэлс
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- ПОСЛЕСЛОВИЕ
- ФИЛЬМОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13

- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57

- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72

СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ

БИОГРАФИИ

Buster Keaton with Charles Samuels
MY WONDERFUL WORLD OF SLAPSTICK

New York

Бастер Китон и Чарлз Самуэлс
МОЙ УДИВИТЕЛЬНЫЙ МИР ФАРСА

Посвящается Элинор

1
«ТРИ КИТОНА»

Долгие годы моё лицо называли «кислой миной», «замороженным», «Великим Каменным Лицом» и — хотите верьте, хотите нет — «трагической маской». Впрочем, один доброжелательный критик, покойный Джеймс Эйджи, говорил, что оно «почти сравнимо с лицом Линкольна, раннеамериканским архетипом. Завораживающим, значительным, почти красивым». Не могу представить, какой была бы реакция Великого Железнодорожника[1] на эти слова, но я, конечно, был польщён.

Люди могут хвалить это или ругать, но на протяжении шестидесяти лет в шоу-бизнесе лицо являлось моим главным товарным знаком. Шестьдесят лет — я не ошибся, потому что в 1899 году мне не было и четырёх, когда я официально вошёл в водевильный спектакль моих родителей. И если вы думаете, что шестьдесят лет — большой отрезок жизни, вам стоило бы оказаться в шоу-бизнесе, где для многих актёров прошлый вторник — почти что «много лет тому назад». Молодёжь говорит о великих водевильных днях «Дворца»[2] так, будто это происходило на заре театральной истории. Я же начинал, когда водевиль всего лишь слегка потеснил шоу менестрелей[3] в роли любимого развлечения в стране. «Дворец» ещё не был построен.

Я сказал, что «официально» вошёл в спектакль моих родителей в 1899 году, так как мой отец всегда утверждал, что я попытался войти в семейное шоу неофициально — значит, непрошеным, нежданным, без объявления в афишах — практически с того дня, как родился.

Не имея сиделки, мама оставляла меня в ящике шкафа-чемодана[4], пока они с папой работали на сцене. По словам отца, начав ползать, я направлялся на огни рампы. «И когда Бастер учился ходить, — всегда с гордостью пояснял он всем интересующимся, а также многим, кто не интересовался, — никто не поддерживал его. Он прыгал за кулисами, страшно шумя, путался у всех под ногами. Кажется, легче было разрешить ему выйти на сцену вместе с нами, где мы могли за ним присматривать.

Поначалу я велел Бастеру не двигаться. Он прислонялся к боковой стене и оставался там. Но однажды у меня возникла идея нарядить его, как себя, в сценического Ирландца[5]: клоунский парик, мужицкие бакенбарды, причудливая жилетка и

широченные штаны. Вскоре он имитировал всё, что я делал, и вызывал смех.

Но у него не было возможности вызвать смех и тот понедельник, когда мы открывались в театре Билла Докстейдера в Вилмингтоне, штат Делавэр. Докстейдер попросту велел мне убрать его из программы. Однако в среду он устроил специальный дневной спектакль для малышей, подумав, что дети, за неимением лучшего могут позабавиться над ужимками Бастера».

В ту среду Билл заметил, что их родители, кажется, тоже позабавились, и решил выпустить меня во все представления. Папа сказал, что не хочет выводить меня в вечерних шоу, потому что я должен отдыхать, как любой маленький ребёнок. Тогда Докстейдер предложил дополнительные десять долларов за каждый спектакль, и мой отец согласился попробовать. С тех пор я без особых проблем спал допоздна, а днём и вечером играл в спектакле.

Уже тогда, во времена моего детства, наше шоу заработало репутацию самого грубого в водевиле. Это явилось результатом нескольких интересных экспериментов, которые папа проделывал со мной. Он начал с того, что выносил меня на сцену и ронял, затем протирал мною пол. Заметив, что я не пугался, он начал швырять меня через всю сцену в кулисы, а потом в оркестровую яму на басовый барабан.

Люди из первых рядов поражались, что я не плакал, но в этом не было ничего загадочного: я не плакал, потому что мне не было больно. Все маленькие мальчики любят, когда отцы их тузят, и все они акробаты от природы. Я к тому же был прирождённым актёром и, едва услышав крики удивления, смех и аплодисменты публики, сразу забывал о синяках и ссадинах, которые первое время мог получать. И ещё одно: маленькие дети, когда падают, не слишком огорчаются. Наверное, психоаналитик назвал бы это самогипнозом.

Пока я был не больше горошины, в нашем спектакле «Три Китона» меня объявляли как Человека — Швабру. Одна из первых вещей, которые я подметил, заключалась в том, что стоило мне улыбнуться или позволить публике заподозрить моё веселье, как она смеялась меньше обычного. Уверен, люди вовсе не ждут, что человеку-швабре, тряпке, мешку с бобами или футбольному мячу должно нравиться то, что с ним делают. Как бы там ни было, предполагалось, что я должен выглядеть несчастным, униженным, затравленным, замученным и на грани помешательства.

Некоторые комики выходят сухими из воды, смеясь над собственными шутками. Но не я. Публика этого не поддерживает,

и то же самое относится ко мне. На протяжении всей моей жизни я чувствовал себя счастливейшим человеком, когда родители говорили друг другу: «Ты только посмотри на бедного остолопа!»

Из-за того, как я выглядел на сцене и на экране, публика всерьёз решила, что в личной жизни я ощущал беспросветность и отсутствие любви. Ничто не может быть дальше от истины. Вглядываясь в прошлое насколько хватает памяти, я считаю себя невероятно счастливым человеком. С самого начала меня окружали интересные люди, которые любили радость и знали, как её создать. У меня было несколько унылых моментов и не так уж много печальных и разочаровывающих. Говоря это, я вовсе не упускаю из виду горькие и тяжёлые годы, прожитые мной. Но я и не был настроен на лёгкую жизнь и всегда знал, что буду тяжело отрабатывать свои деньги и ничто не достанется даром. Плохих лет, как мне кажется, набралось так мало, что жаловаться на них может только закоренелый нытик, которому нравится себя оплакивать.

Родители стали первой частицей моего большого счастья. Я не могу вспомнить ни одного спора между ними о деньгах или о чём-либо ещё, хотя они оба — матёрые индивидуалисты. Я был их партнёром в такой же мере, как их ребёнком, а с того времени, как мне исполнилось десять, они и другие актёры считали меня не маленьким мальчиком, а взрослым, полностью оперившимся исполнителем. Разве это не то, чего хочет большинство детей: быть признанным и допущенным к делам и проблемам своих родителей?

Конечно, человеку в моём возрасте трудно со всей уверенностью говорить о том, что он чувствовал, о чём думал и чего хотел, когда был маленьким. Но мне кажется, что я любил свободу и привилегии детства (в основном именно это), а также испытывал наслаждение оттого, что меня принимали за взрослого на много лет раньше по сравнению с другими мальчиками и девочками.

Мама и папа не демонстрировали своих чувств, но в те времена лишь немногие дети могли ждать этого от родителей. Считалось, что родителей надо ублажать. За нарушение приказов я как следует получал по заднице, и никого не заботило, нравится мне это или нет. Взбучка была единственным способом внушить понятия о поведении примерного и послушного мальчика, а если я не понимал что к чему, то зарабатывал ещё одну взбучку.

Когда мне исполнилось семь, папа стал карать меня за плохое поведение прямо на сцене во время работы. Он знал, что я был слишком гордым — не закричу и не расплачусь. Не думаю, что в моём отце была хоть капля жестокости, просто он считал, что

мальчику с таким количеством дури в голове вредно с ней оставаться, и до сих пор ничто не даёт мне повода усомниться в его правоте.

Кстати, за мою последнюю закулисную порку могу поблагодарить Элси Дженис, тогда она сама была артисткой-ребёнком. В то время Элси было тринадцать — на полдюжины лет больше, чем мне, и наши номера соседствовали в ту неделю на представлениях в одном из последних летних театров на Среднем Западе. Однажды ей пришло в голову украсть кукурузу с ближайшей фермы. Никто из нас не знал, как её готовить, и мы наделали столько дыма, что фермер поймал нас и доложил о преступлении моему отцу и матери Элси, миссис Бирбауэр. Конечно же, папа как следует отделал меня в тот день, но я так и не узнал, была ли Элси наказана матерью. Даже в тринадцать лет талант Элси ясно давал понять, что она быстро достигнет вершин нашей профессии, и ей удалось сделать это всего лишь четырьмя годами позже, став звездой бродвейского хита «Кубок Вандербилта». Между прочим, я насмотрелся на истеричных и злобных театральных матерей, в гневе похожих на львиц и подверженных припадкам крикливости, от которых вяли уши. Но ни одна из них не могла сравниться с миссис Бирбауэр по напору и энергии, с какой она вела дочь к цели. Даже когда Элси Дженис пела на сцене, миссис Бирбауэр смотрела на неё из-за кулис зачарованным взглядом и с увлечением выводила вместе с ней каждую ноту.

Моя собственная мать, Майра Катлер-Китон, была ростом четыре фута одиннадцать дюймов, весила девяносто фунтов[6] и родилась для шоу-бизнеса, будучи дочерью Ф.Л. Катлера, одного из владельцев передвижного балагана под тентом — «Десятицентового шоу Катлера-Браента». Ещё до того как ей исполнилось одиннадцать, моя мать научилась играть па контрабасе, пианино и корнете. Позже она стала первой в Соединённых Штатах женщиной-исполнительницей соло на саксофоне. Но мама могла оставаться в шоу-бизнесе и могла покинуть его. Путешествуя со своим отцом в его «карнавале на колёсах», а позднее в качестве партнёрши моего папы, она не умела готовить почти до тридцати лет. Но потом с нашей помощью она отлично справлялась с кухонными делами. Однако на протяжении всей своей жизни мама предпочитала игру в пинокль[7] любому другому занятию, спорту, развлечению, или, как мы говорим в шоу-бизнесе, дивертисменту.

Мой отец, Джо Китон, был пяти футов одиннадцати дюймов роста, прирождённый комик, чудесный эксцентрик и танцор *soft shoe*[8]. Он был самым одарённым человеком по части падений,

какого я когда-либо видел, и одним из лучших в стране специалистов по борьбе без правил. В отличие от матери он не был рождён для шоу-бизнеса, и ему пришлось пробивать в него дорогу шутками, драками и танцами. Но однажды оказавшись там, он считал себя человеком, проложившим путь в Обетованную Землю.

Правда, как ни любил он быть актёром, вызывать аплодисменты и смех, это не было главным в его жизни. Помимо всего прочего, папа был весёлым, компанейским человеком, и, конечно, он правильно выбрал себе занятие. Еженедельные переезды из города в город означали постоянные неожиданные и радостные встречи с друзьями-актёрами, работавшими вместе с ним в Сиэтле, Бостоне, Луисвилле, Новом Орлеане. Каждую неделю, где бы он ни останавливался, отец проводил как будто в своём старом доме, и каждый город, в котором мы выступали, был для него как его родной город — Терре-Хот в Индиане. В Оклахоме папа встречался с Уиллом Роджерсом, а Гарри Гудини стал его первым деловым партнёром. Он был приятелем и поклонником Фреда Стоуна, Джорджа М. Когана и его весёлого отца Джерри, Билли Б. Вана, Джека Норворта, Эла Джолсона, Макинтайра и Хита, Гэса Эдвардса, «Эйвонской комедийной четвёрки», Дойла и Диксона и всех прочих, кто в те древние времена отрабатывал свои два выступления в день.

В каждом городе, где мы работали, у папы проходили воссоединения с кем-нибудь из этих талантливых людей, ночные посиделки с пивом, бесплатной закуской и весёлыми воспоминаниями. И если по ка-кой-то ужасной случайности в программе все оказывались незнакомцами, папу, связанного с «Лосями»[9] и ещё дюжиной братских обществ, встречали в их клубах с распростёртыми объятиями и пивом, рекой льющимся из кранов.

Папу назвали Джозефом следом за его отцом, дедом и прадедом. Как и они, он был первым сыном первого сына, но три предыдущих Джо Китона были честными, работящими фермерами и мельниками со Среднего Запада. Даже в детстве свойства папиного характера были такими необыкновенными, что, прежде чем ему исполнилось двенадцать, мой дедушка оставил надежду продолжить мельничью династию. В то самое время папа сбежал из школы ради того, чтобы чистить обувь на улицах и стать завсегдатаем бильярдных залов в деловой части Терре-Хота. Мой отец получал так много «фонарей» под глазами, дерясь со старшими мальчиками за лучший угол улицы, что вскоре его прозвали Дик Мёртвые Глаза.

Став слишком взрослым, чтобы зарабатывать чисткой обуви,

папа вернулся на родную мельницу, но не для работы. Он проводил почти всё время, развлекая батраков и фермеров, ждавших, когда смелется их кукуруза. В его репертуар входили песни, остроумные высказывания, забавные гримасы и «сальто», как тогда называли прыжок назад через голову.

Дедушка Китон позабавился, но этого было мало. Отец только перешёл рубеж избирательного возраста в 1889 году, когда в Терре-Хот приехал Билл из Оклахомы — предприниматель с большой бородой и ещё большим воображением. Он рассказал, какие огромные состояния сколачивают владельцы участков на этой новой территории. Его слушателям стоит собрать денег, пообещал он, и, если они пойдут за ним, он укажет, как побороть стихии, обвести вокруг пальца тех, кто попытается их ограбить, и справиться со множеством других трудностей, с которыми сталкиваются смелые пионеры. Мой отец был заинтригован, и дедушка Китон без долгих уговоров поддержал план. Он вручил папе сто долларов наличными и свой надёжный винчестер. «Если Билл из Оклахомы — тот, за кого я его принимаю, — сказал он папе, — это ружьё понадобится тебе больше, чем мне в Терре-Хоте».

Вопреки скептицизму дедушки Китона папа получил в собственность четверть мили целинной земли и сумел удержать её, пока не продал за 1000 долларов.

«С помощью этих денег я добрался до Калифорнии, — рассказывал он, — с намерением присоединиться к какому-нибудь шоу, но никто не оценил мой талант. Там ходили разговоры о золотой жиле, но я, как и другие, приехал слишком поздно. Время ушло, и то же самое сделали мои деньги. Когда почти ничего не осталось, я направился обратно в Оклахому, где открывали ручей Чероки-Стрип».

Последний отрезок этого пути папа проделал, оседлав крышу локомотива, для безопасности вцепившись в дымовую трубу. Локомотив работал на дровах, и каждый раз, как дрова кончались, поезд останавливался, пассажиры должны были вылезать и собирать горючее, чтобы можно было тронуться дальше. Когда он в конце концов добрался до места назначения, у него оставался только надёжный дедушкин винчестер и восемь долларов наличными.

Зная по предыдущему пионерскому опыту, с какими скользкими типами и жадными подонками он может столкнуться, папа потратил семь долларов на пули для ружья, а оставшийся доллар на бекон и бобы. Хотя вода из Чероки-Стрип продавалась по доллару за кварту и всё остальное тоже стоило дорого, папа сумел выжить и получить немного бесплатной земли, которую

раздавало щедрое правительство. И тогда появилась судьба, замаскированная под «Десятицентовое медицинское шоу Катлера-Браента». Папа, которому было двадцать шесть, один раз взглянул на маму, тогда шестнадцатилетнюю, и попросился на работу.

Её отец, Фрэнк Катлер, типичный путешествующий шоумен, работал в маленьких городках Среднего Запада. Не думаю, что он когда-либо видел Чикаго, не говоря уж о Нью-Йорке. Родился в Каунсил-Блафс, штат Айова. Дедушка Катлер любил сочинять стихи, а позже одноактные пьесы. В стихах говорилось о чём угодно: от политики до поединка Салливана и Корбетта[10] в Новом Орлеане. Если ему позволяли деньги, дедушка Катлер печатал свои стихи и заворачивал в них «Эликсир Кикапу»[11], который в течение нескольких лет был единственным источником дохода от зрелища. Он и его партнёр, мистер Браент, стали брать за вход десять центов, обнаружив, что даже среднезападные провинциалы не верят, что развлечение стоящее, если ты получаешь его бесплатно.

Папа однажды написал письмо в газету родного Терре-Хота, рассказав о своём вхождении в шоу-бизнес и о романе с матерью.

«Я мог заговорить кого угодно, — писал он, — даже если не умел многого на сцене, за исключением нескольких сальто. Как бы там ни было, меня наняли за три доллара в неделю плюс харчи и транспорт. Никто мне ничего не сказал, но я вскоре выяснил, что должен был стать главным актёром. А это значило делать всё что угодно, в том числе вбивать молотком столбы, раздавать программки, расклеивать афиши и прибегать с кулаками на крик «Hey Rube!» — «Наших бьют!» — условный сигнал о помощи у циркачей, когда обманутые местные молодцы обижались и пытались выместить обиду на труппе. Будучи забывчивым парнем и к тому же влюблённым, я часто пользовался своим молотком, чтобы отогнать разгневанных клиентов.

Постепенно превращаясь в хорошего комедийного драчуна, я учился усиливать свои сальто «негритянскими» монологами, пением и по-настоящему эксцентрическими танцами. Я называл их эксцентрическими потому, что ни публика, ни Майра, которая аккомпанировала мне на пианино, не знали, что мои ноги вытворят в следующий момент. Я тоже этого не знал, потому что ничего не обдумывал до самого последнего момента.

Теперь мистер Катлер не отрицал, что я отрабатывал свои три доллара плюс харчи, комната и транспорт, но ему не нравилось, что я ухаживаю за его дочерью. Наверное, он хотел зятя, зарабатывающего по крайней мере пять долларов в неделю.

В любом случае он увольнял меня каждый раз, как видел, что мы держимся за руки. Мы с Майрой расставались со слезами на глазах чаще, чем дюжина Ромео и Джульетт, но у меня был один козырь: моя крошечная зарплата. Мистер Катлер искал, но никогда не находил настолько влюблённого или тупого, который стал бы так тяжело работать за такие маленькие деньги. И он постоянно нанимал меня обратно.

Однажды, когда «Десятицентовое шоу Катлера-Браента» выступало в Линкольне, штат Небраска, мы с Майрой улизнули в дом мирового судьи, чтобы пожениться.

Судья хорошо знал, что нужно говорить, но после того как он связал нас священными узами брака, наступил кризис. Он сказал мне: «С вас два доллара, сэр». Обыскав все карманы, я смог набрать только один доллар девяносто центов. Майра, которой было всего семнадцать, к тому же непрактичная, ничего при себе не имела и только смущённо улыбалась.

Я извивался и потел, а мировой судья сказал с усмешкой: «Ладно, Джо, я согласен на один доллар девяносто центов». На девяносто пять центов из того, что я заплатил, он заказал большой свадебный завтрак: окорок и яйца, рулеты и кофе для нас троих».

После свадьбы мои родители продолжили работу в Медицинском шоу за семнадцать долларов в неделю. И снова папа вбивал столбы, натягивал тент, раздавал программки и расклеивал афиши. У них были три номера: папины песни, танец и сальто, мамины саксофонные соло, а потом они работали вместе: мама играла на пианино, а папа пел, танцевал и крутил сальто. Папа говорил, что много раз ему приходилось брать с собой дубинку, чтобы собрать свои семнадцать долларов.

После нескольких месяцев такой жизни папа и Гарри Гудини, который тоже только начинал в шоу-бизнесе, стали партнёрами по их собственному Медицинскому шоу. Папа танцевал и делал сальто, мама играла на саксофоне, а Гудини показывал карточные фокусы и поражал зрителей тем, что с необыкновенной лёгкостью освобождался от наручников местного шерифа. Через много лет миссис Гудини в своих мемуарах рассказала, как папа негодовал оттого, что маг расхохотался над его гротеском и испортил шутку, пока они вместе работали на сцене. Гудини к тому же был «доктором», продававшим «Эликсир Кикапу» по доллару за бутылку или по пять долларов за шесть бутылок. Как говорил доктор Гудини, эликсир лечил всё: от лишая до скоротечной чахотки. Для доказательства по обе стороны от него сидели «скво кикапу» и «воин кикапу». Каждый раз, когда он просил их подтвердить, что рецепт чудесного средства достался им от

предков, они одобрительно мычали и кивали головами.

За два месяца до моего рождения мама попала в аварию. Папа вёз её в гостиницу маленького городка в штате Айова, но вышел из коляски и отправился за покупками. Испугавшись молнии, лошадь понесла и свернула за угол на такой скорости, что коляска накренилась и мама упала на землю. Папа подбежал, она посмотрела на него, улыбнулась и спросила: «Лошадь поймали, Джо?»

Моё рождение в Пиквэе, штат Канзас, 4 октября 1895 года прошло относительно легко, хотя сам Пиквэй вскоре сдуло во время циклона. Вдобавок к унижению от того, что место, где я родился, сдуло с лица земли, я был вынужден делить мамино молоко с индейским младенцем — сыном «скво кикапу», у которой молока не было.

В шестимесячном возрасте я свалился с лестницы и расплакался. Гудини, бывший рядом, поднял меня и сказал: «Боже мой, ну и падение!» (My, what a Buster)[12]. Папа сразу решил, что меня так и надо назвать. Насколько мне удалось узнать, я был первым человеком, которому дали это прозвище. Даже Бастер Браун — персонаж комиксов Р. Ф. Аутколта — появился на пару лет позже, чем я пришёл в этот мир. Все, включая трёх моих жён, всегда называли меня Бастер.

Одно время, когда мне было одиннадцать, я беспокоился из-за своего прозвища: «Сейчас ещё ничего, что меня называют Бастер, — пожаловался я матери, — но как это будет звучать, когда я состарюсь и у меня будут внуки?»

«В общем, ты прав», — сказала она, но посоветовала не беспокоиться, а подождать, пока появится первый внук. (Мама не ошиблась: сейчас у меня шесть внуков, которые называют меня дедушка Бастер, и мне это очень нравится.)

Если ни мама, ни отец не волновались из-за моих травм на сцене, то, возможно, это благодаря одному довольно насыщенному дню, проведённому в маленьком городке штата Канзас. Мне ещё не исполнилось трёх лет; как раз в это время родители покидали Медицинский шоу-бизнес ради водевиля. В то особенное утро я слонялся на задворках гостиницы, в которой мы остановились. Служанка выжимала бельё. Машина для выжимания очаровала меня, но стоило мне засунуть в неё указательный палец, как она раздавила его так, что врачу пришлось отрезать первую фалангу. После того как он перевязал рану, я плакал, пока не заснул.

Проснувшись, я снова отправился искать приключений на задворках. На этот раз я увидел персик, который мне захотелось достать, но он был слишком высоко. Изобретательный малый, я

сумел найти кирпич, чтобы бросить в него. В персик я не попал, но кирпич раскроил мне голову. Снова вызвали доктора, и тот наложил три шва на мой скальп, а меня опять отправили в постель.

На этот раз я проснулся от шума канзасского смерча, встал и подошёл к открытому окну, привлечённый свистящим звуком. Я не выпал из окна, меня туда всосало спиральным ветром смерча, завертело и понесло по дороге. Я укатился почти на целый квартал от дома, но один человек, увидев меня, выбежал, поднял и отнёс в ближайший подвал.

Очень напряжённый день, как все могли заметить, зато великолепная подготовка к моей карьере в качестве Человека-Швабры.

За шестнадцать лет в водевиле я пропустил только одно выступление из-за травмы, полученной в нашем диком и хулиганском шоу. Правда, однажды папа швырнул меня в декорации, за которыми была кирпичная стена. Никто из нас её не приметил. На голове у меня вскочила большая шишка, но она спала достаточно быстро, и я смог участвовать в вечернем шоу.

Мне было около восьми, когда я пропустил упомянутое выступление. Это случилось в театре Поли в Нью-Хейвене, где все актёры мечтали поработать из-за роскошных бифштексов, которые подавали в отеле напротив. Мы только что изобрели номер с удушением, который потом повторяли сотни комиков. В нём я выходил за дверь, высовывал из неё голову, а моё горло охватывала рука и начинала меня душить. Папа бросался в бой с моим невидимым врагом и пинал его поверх моей головы. Но когда он вытаскивал меня из-за двери, публика обнаруживала, что мне в глотку вцепилась моя собственная рука. Я создавал иллюзию, всего лишь отведя назад согнутую в локте руку.

В том дневном спектакле папа неверно оценил расстояние, когда бил ногой, и попал мне прямо в голову. Я замертво упал назад, ударившись затылком, от чего раздался сильный глухой звук. Но папа настолько привык к громким ударам моих кулаков, что поначалу не сообразил, что произошло. Когда истина ему открылась, он поднял меня и унёс из театра в отель через дорогу.

Я был без сознания восемнадцать часов, из-за чего «Три Китона» пропустили вечернее выступление. Врачи без перерыва трудились надо мной до следующего утра, когда им удалось привести меня в чувство. После осмотра они сказали, что я счастливый мальчик, потому что мой мозг не повреждён и череп остался цел. Если я полежу в кровати пару дней, сказали они, всё будет в полном порядке.

После их ухода я послал за едой и в полвторого дня начал

одеваться.

— Ну и куда ты собрался? — спросила мама, увидев это.

— Так ведь время дневного представления

— Думаешь, тебе стоит… — начала она

— Конечно, я хорошо себя чувствую.

Она вздохнула:

— Ладно, но ради всего святого, работай полегче хотя бы первые два шоу.

— Конечно, мам, конечно.

Увидев меня входящим в гримерку, папа не мог поверить своим глазам. Я сел, начал гримироваться и сказал: «Я только не буду делать трудные падения, папа, я буду падать слегка». А потом подумал, что могу немного поддразнить его: «Со мной всё будет в порядке, если, конечно, ты снова не пнёшь меня в голову».

Последствий не было, но я падал слегка. Меня разозлило, что в итоге я всё-таки слёг на пару дней из-за неприятности, случившейся вне театра. Однажды вечером, пока мы играли в чикагском «Мажестике», я опаздывал и должен был бежать в театр. Мчась по тёмной аллее, я наступил на доску со ржавым гвоздём. Гвоздь прошёл сквозь ботинок и глубоко вонзился в ступню. Я отодрал доску, но гвоздь остался в ноге, и реквизитору из «Мажестика» пришлось вытаскивать его клещами. Я залил рану йодом и перевязал, но назавтра нога по-прежнему болела, и в обоих шоу я хромал.

На следующий день мы сели на поезд до Милуоки, нашей следующей остановки, и в поезде у меня началась сильная лихорадка. В Милуоки доктор, к которому мы обратились, сказал, что я на грани судорог. Он вскрыл рану, сделал дренаж и предупредил меня, чтобы я не вставал следующие несколько дней. Он хотел быть уверенным, что я не попытаюсь встать, поэтому сказал мне: «Если ты это сделаешь, я не смогу помочь — слишком велика опасность судорог». Его слова вынудили меня оставить мысль вскочить с кровати, как только он уйдёт. В театре нам нашли замену. Это был первый и последний раз, когда «Три Китона» не выступали из-за болезни целую неделю.

Как все истинные артисты, мы гордились тем, что работали при любой возможности. Если папа или я растягивали голень, мы работали вопреки совету врачей «дать ноге отдохнуть пару дней». Всё, что мы делали, — это перевязывали её крест-накрест бинтом как можно туже. Нога немного болела, но гораздо хуже было падать, если свело шею. Это адские мучения.

Полы некоторых сцен, выстланные занозистыми досками, были опасными для нашего номера. Однажды папа упал со стола, который мы использовали в номере, и толстая заноза длиной

четыре дюйма и шириной полдюйма впилась ему в голову. Она так плотно приколола его жуткий парик к голове, что он не мог его снять. В конце концов я умудрился вытащить её, и, как обычно в таких случаях, мы осторожно промыли рану водой с мылом, выдавили немного крови и смазали йодом.

Как-то раз папа пропустил два выступления, отравившись трупным ядом в Бостоне. «Я никогда не любил пищу Новой Англии, — стонал он, — но не мог представить, что меня отравят здесь, в стране бобов и трески».

Мама была чемпионом выносливости среди Китонов. За исключением перерывов на рождение детей, она не пропустила ни одного шоу. К тому же она никогда ни на что не жаловалась. Папа вёл дела, связанные с нашими выступлениями, а мама заботилась о деньгах. Как любая другая женщина в водевиле, она носила выручку от наших спектаклей в «сварливой торбе». Это был замшевый кошелёк, висевший на шее под платьем. Из-за того, что мама весила всего 90 фунтов, в 1901 году это представляло некоторую трудность во время наших первых гастролей на Побережье. В каждом городе к западу от Канзас-Сити нам платили золотом.

Мама справлялась со «сварливой торбой» во время первых трёх остановок. Это были Дэнвер, Солт-Лейк-Сити и Ванкувер. Но когда мы двинулись к Западному побережью, кошелёк так наполнился 10- и 20-долларовыми слитками, что маме пришлось купить пояс для денег. Тогда наше шоу зарабатывало 225 долларов в неделю, а тратили мы очень мало. В лучших отелях, где мы останавливались, брали 1 доллар 25 центов в день за комнату и стол с человека, и в неделю получалось 25 или 26 долларов на троих. Остальные траты, в том числе папино пиво, чаевые и прочие скромные удовольствия, обходились не дороже 50 долларов в неделю, а на переезды мы тратили по 30 долларов. Так что мама каждую неделю складывала в пояс почти 120 долларов, и, когда мы отправились обратно на Восток, она несла на своей обложенной золотом персоне около 1600 долларов. Я понимаю, что такая куча денег в 10- и 20-долларовых слитках весила почти семь фунтов, и мама была как следует нагружена, когда мы вернулись туда, где сыпучие деньги Дяди Сэма считались действительной валютой.

Вспоминая своё волнующее детство, я должен признать, что была одна вещь, которую я пропустил, пока рос, — обыкновенное школьное образование. Я был таким успешным артистом-ребёнком, что никому не приходило в голову спросить меня, кем бы ещё я хотел стать, когда вырасту. Если бы кто-нибудь спросил, я бы ответил: инженером-строителем. Думаю, что стал бы

хорошим инженером, но даже пятьдесят лет назад никто не мог получить эту профессию с одним днём школьного образования.

Это всё, что у меня было: один день в школе. Тогда мне было шесть лет, и мы выступали в театре «Бон Тон» в Джерси-Сити. В вечер перед премьерой один актёр из программы спросил у моего отца, не думает ли он, что мне пора ходить в школу. «Конечно, пора», — сказал папа, но напомнил, что почти каждую неделю мне придётся ходить в школу другого города. Тот актёр, в чьих жилах явно текла кровь школьного надзирателя, сказал, что директора школ предпримут любые усилия, чтобы помочь мне получить образование. «А как быть с дневными спектаклями? — спросил папа. — Ты же знаешь, они начинаются раньше трёх часов дня, до того, как школьников отпускают». Его друг знал ответ и на этот вопрос. Он сказал, что учителя позволят мне уходить раньше времени. «Всё, что тебе нужно сделать, — это послать объяснительную записку, и Бастер будет учиться всё утро и полчаса от каждого часа дневных занятий».

На следующее утро папа поднял меня в безбожную рань — восемь часов и погнал в ближайшую к «Бон Тону» среднюю школу. Директор оказался более чем снисходительным. В 9.15 я сидел за партой с другими маленькими мальчиками моего возраста и поражался всему, что видел и слышал.

Звезда водевиля. Бастеру 6 лет (1901)

К несчастью, я знал несколько шуток из школьного номера «Эйвонской комедийной четвёрки» и решил внести радость в класс, рассказав их. Учительница зачитывала список:

— Смит?

— Здесь!

— Джонсон?

— Здесь!

— Китон?

— Я не мог прийти сегодня.

Весь класс расхохотался, и даже учительница понимающе улыбнулась. В восторге оттого, что занятия в школе оказались добавочным шоу, я с нетерпением ждал следующего повода заставить моих соучеников сползти под парты. На уроке географии учительница спросила: «Что такое остров?» Я поднял руку и, получив разрешение, сказал: «Остров, мэм, это бородавка на океане». Это замечание вызвало у неё только кривую улыбку, зато мои одноклассники огласили комнату гоготом и визгом удовольствия. Следующей была грамматика. Одно из заданий звучало так: «Придумайте мне вопрос со словом *delight*». И снова я первым поднял руку. Мой ответ был: «The vind blew in the vindow and blew out de light»[13]. Не успел я опомниться, как учительница уже тащила меня за шиворот к директору. Выслушав все обвинения в мой адрес, он отправил меня домой с запиской: «Больше не приводите этого мальчика в нашу школу».

После этого маме пришлось обучать меня чтению, письму и арифметике. Вместо формальной школьной учёбы моя профессия дала мне лучшее импровизированное образование, о каком можно только мечтать. Как я заметил раньше, я был имитатор от природы и мог изобразить что угодно, от шпагоглотания до игры на музыкальной пиле. Я также получал уроки танца *soft shoe* от Джорджа Примроуза, старого знаменитого менестреля, а Билл (Боджанглз) Робинсон учил меня чечётке. Херб Вильямс давал мне уроки игры на пианино между представлениями, а Гудини показал несколько фокусов. Этот величайший маг сцены никогда не раскрывал мне своих настоящих секретов: как сбежать из самой надёжной тюремной камеры, выбраться из банковского сейфа, перевязанного канатами, или из смирительной рубашки. Последний трюк он мог проделать, вися вниз головой под Бруклинским мостом или даже под водой.

Довольно странно, но я не помню, чтобы отец учил меня чему-нибудь. Я просто смотрел, что он делал, а потом повторял то же самое. Я мог совершать сумасшедшие падения, не ушибаясь, просто потому, что усвоил этот трюк так рано, что владение собственным телом стало для меня инстинктом. Я не

сломал ни единой кости на сцене, потому как всегда избегал принимать удар на затылок, нижнюю часть позвоночника, локти или колени — а именно так ломаются кости. Вы опять же можете пораниться, если не знаете в отличие от меня, какие мышцы напрячь, а какие — расслабить.

Однажды папа договорился с главой немецкой акробатической труппы Папой Долларом, чтобы он научил меня нескольким трюкам. Его инструктаж оказался ещё короче, чем моя учёба в Джерси-Сити.

Моему отцу никто не сказал, что европейские артисты для быстроты обучения взбадривают своих подростков ударами, если те не могут хорошо выполнить трюк. Папа Доллар один раз огрел меня своей гигантской рукой, и папу Китона с трудом удержали, чтобы он не осыпал его градом хуков и правых апперкотов. «Никто не смеет бить детей Китона, кроме самого Китона!» — закричал он.

Однако папа, всегда импульсивный, не постеснялся бросить меня в молодого человека из публики, оскорбившего маму.

Это случилось, когда театр Поли в Нью-Хейвене ангажировал нас спустя неделю после того, как четыреста студентов Йеля пришли в бешенство из-за того, что не приехала разрекламированная главной строкой французская красотка Габи Деслис. Они изодрали сиденья и угрожали линчевать менеджера. Университет временно отстранил их от занятий, но почти все они явились посмотреть шоу через неделю и доказали, что старшекурсники Лиги Плюща[14] могут вести себя не хуже, чем благовоспитанные водители грузовиков.

После нашего первого костоломного номера моя мать, как обычно, играла саксофонные соло. В тот день йельские студенты аплодировали её скромным усилиям так энергично, что чуть не расшатали театр. Когда она откланялась в шестой раз, папа подошёл к краю сцены и сказал, подмигнув: «Ребята, не балуйте её, с ней и так трудно справиться». Один из шутников, сидящий в первом ряду, заорал: «Я согласен с тобой, приятель, она мерзкая!» Мой разъярённый отец тут же схватил меня и бросил в этого парня с безошибочной точностью, ударив его в живот и сломав ему три ребра. Следом мои ботинки двинули йельцу по физиономии, выбив два передних зуба. Я не пострадал, и это не удивило ни папу, ни меня. Нам не приходило в голову, что я могу покалечиться, куда бы он меня ни зашвырнул.

Однажды папа случайно сорвал чужой спектакль, завернув меня в занавес. Это выпало на долю мадам Германн, вдовы Германна Великого, одного из самых популярных магов. Она выступала с некоторыми из его простейших трюков, и в конце её

номера изо всех углов сцены к ней слетались белые голуби.

Она закрывала шоу после нас. Подозреваю, что мадам Германн ни разу не видела наш номер, иначе она не стала бы рассаживать своих маленьких пернатых друзей по коробкам, когда мы уже находились на сцене. Кстати, мадам Германн надела причудливое платье колониальных времён с кринолином.

В те дни в каждом водевильном театре был падающий занавес, который требовался тем, кто не привозил свой собственный. На нём были небольшие объявления и обязательно нарисован водопад, озеро или река. Папа использовал его в конце нашего выступления. Он вразвалку подходил к огням рампы и, делая вид, что это подножка у стойки бара, ставил ногу на гнутую решётку. Я делал то же самое. Так мы стояли рядом, каждый упёршись локтем в колено, и он спрашивал:

— Чего хочешь, скотча?

Я отрицательно мотал головой.

— Хлебной водки?

Ухватив за шею, он разворачивал меня, подводил к занавесу, ворча: «Значит, хочешь воды?» — а затем швырял в нарисованную воду. Когда я падал в занавес, тот слегка подавался, его деревянная пола задиралась вверх, и я оказывался в ловушке. Рабочий сцены поднимал занавес на несколько дюймов, помогая мне освободиться.

В тот понедельник дневной спектакль шёл как обычно, пока я не упал в занавес. Опускаясь вместе с ним, я почувствовал удар, как будто наткнулся на какой-то предмет солидных размеров, который не мог увидеть. Рабочий поднял занавес, вытряхивая меня на сцену, и открыл вдову Германн в самом разоблачительном положении за всю её карьеру. Она наклонилась, сажая последнего голубя в коробку рядом с занавесом, когда была сбита с ног. Испуганные птицы моментально разлетелись в разные стороны. Сидя на сцене под взрывы похабного хохота, я оглянулся и увидел, что кринолин госпожи фокусницы закинулся ей за голову, открыв её зад, который был огромным даже по тем временам пышных турнюров.

2
Я СТАЛ ПРЕДМЕТОМ ОБЩЕСТВЕННЫХ СПОРОВ

Папа сделал меня гвоздём нашей программы[15], когда мне было пять лет. На рубеже веков в водевиле работали множество популярных семей, но никто из детей не стал звездой так рано. Многие дети были очень талантливы, а их родители не менее страстно желали дать им такой же хороший старт в шоу-бизнесе, как у меня. Причина, по которой менеджеры одобряли моё звёздное положение, заключалась в том, что я был уникальным, единственным в то время маленьким буйным Геком Финном во всём водевиле. Другие родители представляли своих мальчиков милыми и обаятельными лордами Фаунтлероями[16], а все девочки являли собой подобие Долли Димплс с длинными золотистыми кудрями.

Из всех штатов самые неутомимые реформаторы, старавшиеся помешать нам попасть в ад благодаря сцене, жили в Нью-Йорке, Иллинойсе и Массачусетсе. Уверен, они желали добра, но как все, искренне докучающие своей помощью, вредили именно тем, кого хотели спасти. Сомневаюсь, что кто-либо ещё из детей-актёров претерпел столько попыток его спасти, как это вышло с нашим маленьким Бастером. Поводом являлся, конечно же, костоломный спектакль. Даже те, кому очень нравилась наша работа, изумлялись, что я мог подняться после ударов и падений с грохотом и треском, которые мы устраивали с папой.

«Трёх Китонов» всегда лучше встречали в больших городах, чем в маленьких, и по досадному совпадению именно там, где были самые упорные попытки спасти меня от сцены. Нью-йоркское Общество по предотвращению жестокости к детям начало свою кампанию, когда мне было пять и я дебютировал в театре Тони Пастора. По нью-йоркским законам на сцену не допускались дети младше семи лет. Доброжелательный Тони Пастор обошёл эту проблему, беззаботно поклявшись под присягой, что мне уже семь. Между прочим, в наше следующее появление у Пастора тощий подросток с Ист-Сайда по имени Иззи Балин получал пять долларов в неделю за то, что пел баллады с галёрки во время нашего номера. Это был, конечно, тот самый Иззи Балин, который позже сменил имя на Ирвинг Берлин[17].

Не смутившись ложной клятвой Пастора, ОПЖД, или Общество Герри[18], как его тогда называли, обвинило моего отца

в грубом обращении со мной на сцене. Они устроили такой шум, что мэр Нью-Йорка, демократ Р. А. Ван Вейк, велел привести меня в его офис и раздеть, чтобы он мог лично убедиться, есть ли у меня ссадины и кровоподтёки. «Тогда почему он поранен не больше, чем мой собственный сын?» — спросил его честь и отклонил обвинение.

В то лето ОПЖД ещё раз попыталось отстранить меня от работы, когда нас ангажировали в Стиплчейз-парке на Кони-Айленд. Управляющий общества Уилсон заявил, что Кони-Айленд — не место для ребёнка моего нежного возраста, раз там полно карманников, проституток и прочего сброда.

Хотя это и было правдой, мэр возмутился такой клевете на район, в котором на каждых выборах голосовали за демократов, а республиканцев считали полоумными.

«Я часто ездил на Кони-Айленд по воскресеньям на велосипеде, — заявил он, — я видел пятьдесят или даже шестьдесят тысяч человек и никогда не замечал беспорядков. Эти люди имеют такое же право на развлечения, как и состоятельные. Разрешение дано».

«Я тоже не видела никаких беспорядков, — вмешалась в разговор счастливая мама. Мэр Ван Вейк обернулся и уставился на неё совиным взглядом: «Мадам, — сказал он, — послушайтесь моего совета: выиграв дело, не говорите ни слова.

Необескураженные спасатели детей продолжили свою баталию. Когда Сэт Лау, новый мэр, сменил Ван Вейка, меня раздели и осматривали перед ним, а потом перед губернатором штата Нью-Йорк. Они подняли возрастную границу, но наш адвокат победил их в суде, указав, что закон запрещает детям выступать только на канате, трапеции, велосипеде и подобных вещах. В нём ни слова не говорится против того, чтобы мой отец представлял меня на сцене Человеком-Шваброй или бил ногой в лицо.

Что больше всего взбесило папу, так это бродившие по улицам Нью-Йорка тысячи бездомных и голодных брошенных детей, которые продавали газеты, чистили обувь, играли на скрипке на паромах через Гудзон; и тысячи других детей, работавших вместе с родителями на потогонных предприятиях Нижнего Ист-Сайда. Папа не мог понять, почему люди из ОПЖД не тратят своё время, энергию и деньги на помощь им.

Чтобы избежать неприятностей со спасателями детей, менеджеры некоторых театров рекламировали меня как карлика и велели родителям одевать меня соответственно. Но папа хотел, чтобы, по крайней мере, все театральные люди поняли, что я его маленький сын. Он дал объявления в газеты театрального

профсоюза, где заявил, что я не карлик, и скромно добавил: «Но открытие среди юных эксцентрических талантов, верно направляемое на создание прочных комедийных эффектов. Самый уникальный персонаж в водевиле. Миниатюрный комик, представляющий неотразимую комедию с гигантскими эффектами, заставляющий даже почтенных дам держаться за бока».

Как видите, никакие эпитеты — даже «гигантский» для миниатюрного комика — не были слишком сильными для моего папы, когда он пускал в ход старый «Бликенсдерфер» — антикварную пишущую машинку, которую таскал с собой по всей стране.

По мере того как я подрастал, наш спектакль становился всё грубее. Мы, к примеру, никогда не старались повторять один и тот же номер два раза подряд. Нам было гораздо веселее удивлять друг друга выделыванием самых диких трюков, какие только могли прийти в наши головы.

Номер начинался с того, что папа выходил и объявлял, что будет декламировать. Иногда он говорил, что споёт красивую песню. Едва он начинал «Maud Muller» или «Где бродит мой заблудший мальчик?», как я появлялся и привередливо выбирал одну из тринадцати или четырнадцати метёлок, лежавших на конце потрёпанного кухонного стола, который мы использовали в наших номерах. Игнорируя отца, я тщательно сметал со стола, и вдруг замечал то, чего там не было. Я брал невидимый предмет ладонями, сложенными чашей, изучал его и клал на другой стол. Это огорчало папу. Прекратив пение или декламацию, он перекладывал невидимую вещь на прежнее место. Я переносил её туда, куда хотел; он снова перекладывал обратно. Наш гнев разрастался, пока мы не начинали остервенело драться, бить, пинать, молотить и швырять друг друга через стол и всю сцену.

Но наша самая популярная драка была та, в которой я бил его метлой, а он отталкивал меня, упираясь рукой в мой лоб. Мы начинали с обмена лёгкими затрещинами для забавы, потом шли тумаки посильнее, потом крепкие удары, в которые мы вкладывали всю душу. В середине драки дирижёр, реагируя так, будто раньше ничего подобного не видел, вставал, стучал своей палочкой и командовал оркестру начинать «Хор недовольных», которому мы задавали темп, молотя друг друга.

В другом номере мы использовали декорации, изображавшие комнату в деревенском доме. В каждом водевильном театре имелись такие. Мама выходила на середину и играла на саксофоне. Она продолжала играть, не обращая внимания на хаос, который царил позади и вокруг неё. Пока она играла, папа

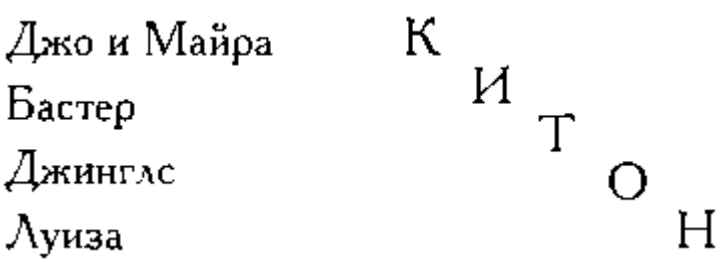
вешал зеркало в углу дома, намыливал лицо и начинал бриться старомодной опасной бритвой.

Я привязывал длинную толстую резину к крючку над зеркалом, а к другому её концу был прикреплён баскетбольный мяч. Я брал мяч и нёс его в противоположный угол сцены. С каждым моим шагом публика вскрикивала, ожидая, что резина лопнет и щёлкнет отца по голове. Но вот резина была натянута туже некуда, и я отпускал её. Папа брил шею своей старомодной опасной бритвой, когда мяч бил его по голове и втемяшивал его намыленное лицо в зеркало. Под визг публики мама продолжала невозмутимо играть на саксофоне.

В 1910 году Аннет Келлерман, австралийская водная звезда, вызвала сенсацию своим цельнокроеным купальным костюмом, и мы нарядили маму в такой же, а сверху в распадающееся платье. Вдобавок к этому на голове у неё была большая шляпа. В финале папа дёргал за верёвку, которая срывала платье и оставлял маму играть на саксофоне в плотно обтягивающем купальном костюме и огромной пышной шляпе.

Незадолго до этого было четыре Китона, а в то время уже пять. Мой брат, Гарри Стэнли Китон, более известный как Джинглс, родился, когда мне было девять, а моя сестра Луиза — двумя годами позже. Одно время у папы были честолюбивые мечты посоревноваться с номером «Эдди Фой и семь маленьких Фоев». Величайший момент в их номере наступал, когда Эдди-старший подходил к краю сцены и доверительно сообщал публике: «Мне понадобилось много времени, чтобы *сделать* этот номер».

Для начала папа хотел писать на афишах «Четыре Китона», но, как выяснилось, мы были слишком известны, чтобы менять название. Он был вынужден остановиться на варианте, который придумал для регистрации в отелях. Он писал во всю страницу таким образом:



Конечно, он, не теряя времени, ввёл моих маленьких брата и сестру в шоу. Когда Джинглсу была всего неделя, он выкатил его на сцену в детской коляске, а как только молодой человек научился стоять без поддержки, папа придумал, как с его

помощью сделать смешную концовку. Он одел Джинглса в такой же костюм рабочего-ирландца, какой носили и мы, и в конце раздевал его до его «келлермана». Будучи настоящим Китоном, Джинглс веселился от аплодисментов. Они нравились ему, даже когда папа держал его вверх тормашками за ногу, и мы использовали эту ногу как бейсбольную биту, с помощью которой подбирают команды в колледжах.

Когда Джинглсу было тринадцать месяцев, папа, с молчаливого согласия пресс-агента театра Кейта в Портленде, штат Мэн, устроил трюк с поддельным похищением, надеясь, что это сделает нам повсеместную рекламу.

Сюжет был прост. Он оставляет Джинглса на улице в его детской колясочке и заходит в бакалейную лавку. «Похититель» — реквизитор, разъезжавший с другим спектаклем, которому позволяли сказать со сцены пару слов, подкатывает в нанятом экипаже, выхватывает ребёнка из коляски и спешит на вокзал Бостона и Мэна. Реквизитора снабдили конфетами, чтобы Джинглс вёл себя тихо, и по инструкции он должен был оставить ребёнка на вокзальной скамейке, а затем исчезнуть.

Интриганы совершили одну ошибку: не изучили место преступления. Если бы они это сделали, им пришлось бы уйти куда-нибудь ещё с их шалостями. Потому что в назначенный день улица перед бакалейной лавкой была разрыта двадцатью итальянскими рабочими, и, когда происходило похищение, они сидели на тротуаре, поедая свой ланч.

Они видели, как реквизитор-похититель выпрыгнул из экипажа, схватил Джинглса, залез обратно и укатил. Все без исключения семейные люди, они разъярились и преследовали его прямо до вокзала Бостона и Мэна. Реквизитор напугался до безумия. Он поспешно высадил Джинглса и убежал в мужской туалет, а оттуда, предположительно, выбрался через окно и спасся от гнева итальянских землекопов. Я говорю «предположительно», потому что этого несчастного больше никто не видел. Судя по всему, он так напугался, что даже не пришёл в театр за зарплатой.

Мама бросила шоу незадолго до того, как родилась Луиза. Некоторое время папа нянчился с идеей, несмотря ни на что, продолжить выступать как «Три Китона» с Джинглсом в качестве третьего участника. Но кто-то убедил его, что менеджеры будут негодовать, если мы оставим ребёнка на их попечение, пока мама отсутствует. Когда я предложил ему работать вдвоём, он сказал: «Но ведь это не будут «Три Китона», правда?»

В конце концов он решил, что мы объявим о себе как о «специальном добавочном аттракционе», который нанимается

всеми странствующими труппами для выступлений между актами или после основного шоу. Когда мама достаточно окрепнет, чтобы присоединиться к нам, мы вернёмся в водевиль на остаток сезона.

После больших препирательств папа заключил договор с труппой Фенберга, разъезжавшей по Новой Англии с такими популярными мелодрамами, как «Берегись мужчин!», «Грит — продавец газет» и «Во власти женщины».

Одно смущало в работе с командой Фенберга: мистер Фенберг требовал, чтобы нас вклинивали между двумя последними актами независимо от содержания пьесы. Было не так уж плохо, если шёл «Грит — продавец газет», но если это была одна из слезоточивых опер, то от зрителей требовалось ужасно много: они должны были плакать от жалости, несколько минут хохотать над нашими грубыми выходками, а затем возвращаться к своим рыданиям на время последнего слезливого акта.

В какой-то момент из 17 или 18 недель, что мы проработали с этой труппой, у папы возникла идея добавить к моей работе в роли человека-снаряда "порцию драмы». Он чувствовал, что опыт поможет мне стать всесторонним исполнителем. С небольшими трудностями мистера Фенберга уговорили добавить пару пьес к репертуару его компании, где были бы хорошие роли для меня. Среди прочего он выбрал «Маленького лорда Фаунтлероя» и «Ист-Линн» Я должен был играть главную роль Фаунтлероя и маленького Уильяма из «Ист-Линн».

Мы получили текст «Маленького лорда Фаунтлероя», и выяснилось, что эта роль самая большая в англоязычном театре, за исключением «Гамлета», и занимает 75 страниц. После того как я выучил весь текст, сделать маленького Уильяма показалось пустяком, хотя здесь тоже была трудность из-за того, что мистер Фенберг поместил нас между двумя последними актами.

Дело в том, что маленький Уильям умирал в конце четвёртого акта «Ист-Линн», а это значило, что я должен был надеть свои длинноносые башмаки и комический костюм ирландца прежде, чем лечь в постель и умереть. В момент, когда занавес ударялся о пол, я вскакивал, стирал с лица белую пудру, подходящую для умирающего мальчика, в спешке надевал свой жуткий парик с бакенбардами и мчался на сцену вместе с папой.

Всё шло неплохо, пока на роль моей матери в «Ист-Линн» не наняли очень эмоциональную актрису. Решив затмить Сару Бернар, она играла сцену моей смерти всем, что у неё было, в том числе и локтями.

По сценарию она должна была упасть на мою постель, как

только я скончаюсь, но, захваченная эмоциями, она со всей силы навалилась обоими локтями мне на живот. От этого мёртвый маленький Уильям вернулся к жизни, отчаянно взвыв от боли, задрав ноги и демонстрируя, что перед кончиной носил мешковатые штаны с длинноносыми башмаками.

Серьезная театральная роль.
Маленький лорд Фаунтлерой

Зрители, до того плакавшие, зашлись в истерическом хохоте. Они смеялись над нелепой случайностью весь акт и до конца следующего, последнего, в котором несчастная Бернар играла собственную смерть. Они всё ещё смеялись, не в силах остановиться, когда опустился занавес.

Папа постарался как можно скорее ввести Луизу в наш номер. Он одел её в распадающееся платье и «келлерман». Уверен, она только училась говорить, когда он дал ей пару слов в шоу. В ту неделю мы играли в одной программе с Биллом Хиллиардом, бродвейским кумиром, у которого был скетч, где шериф постоянно бормотал: «Закон есть закон!» так, будто это решало все вопросы.

Папа подумал, что будет мило, если Луиза повторит эти слова в нашем номере. Но на одном дневном спектакле Джинглс опередил её, сказав «Закон есть закон!» до того, как она открыла рот. На этом Луиза, решительная девочка, размахнулась, ударила Джинглса по лицу, и он тут же разрыдался. Вытирая лицо Джинглса полой рубашки, папа сказал зрителям сценическим шёпотом: «Это семейство не уходит в гримерку улаживать свои споры», — и люди в передних рядах захохотали.

Теперь мамины обязанности удвоились: она заботилась о маленьком Джинглсе и сестрёнке, а я помогал, как мог, забирая детей на пару часов в солнечное утро. Я взял их на прогулку в тот день, когда мы играли в театре Кейта в Бостоне. Джинглсу было пять лет, Луизе — три, и никто из них не мог выступать из-за местных законов, но мы привели их в театр.

В тот день я отвёл их в парк и купил пакетики с арахисом, чтобы они кормили голубей. В округе было столько всего, что могло очаровать четырнадцатилетнего мальчика, в том числе витрины кондитерских лавок и пожарная станция, где можно было разглядывать лошадей, ждавших удара гонга, чтобы вырваться наружу. Неожиданно я заметил толпу, стоящую вокруг полицейского фургона. Фургон тронулся, и я увидел внутри голову Джинглса и его красную кепку и бежал за ним всю дорогу до полицейского участка. Я только затребовал Джинглса, как вошёл полицейский, держа за руку Луизу.

— Вот ещё один потерянный ребёнок, — сказал он дежурному сержанту.

— Это моя сестра Луиза, — объяснил я.

— Ох, неужели? — спросил дежурный сержант. — Сначала ты потерял брата. Теперь сестру. Так, может, есть другие детишки, которых ты разбросал по всему городу, чтобы их приводили мои и без того загруженные люди?

— Нет, сэр.

Я взглянул на часы и присвистнул.

— У меня неприятности, — сказал я сержанту, — мне нужно выступать в дневном шоу в театре Кейта, а я не смогу добраться вовремя.

Этот полицейский оказался добродушным человеком. Он велел отвезти нас в театр в своём полицейском фургоне, и мы успели прямо к началу представления.

Через пару лет так много штатов ввели законы против выступлений малолеток на сцене, что папа совсем оставил идею подключить Джинглса и Луизу к нашему номеру. Мы поместили их в хорошие школы неподалёку от Маскигона, штат Мичиган, где несколько лет у нас был летний дом. Оба отчаянно протестовали, но родители были непоколебимы, и папа понял, что все его надежды перещеголять семейный номер Эдди Фоя пошли прахом.

Лучшие летние месяцы в своей жизни я провёл в коттедже, который папа построил на озере Маскигон в 1908 году. Это было в Блаффтоне, дачном посёлке, стоявшем на обрывистом берегу Маскигона на песчаной косе шириной в милю между этим озером и озером Мичиган. Наш дом был маленьким, без современного водопровода, и даже без средневекового, но он идеально подходил нам. В нём были три спальни и кухня с бензиновой плитой, на которой мама училась готовить.

Видя, как растут цены на землю в Оклахоме, папа убедился, что недвижимость — единственный надёжный способ вкладывать деньги, несмотря на то что он уже опрометчиво купил пять участков в прибрежном районе Галвестона, штат Техас. Эти пять участков у него отобрали вскоре после того, как отцы города решили построить на них дамбу. Город заплатил папе мизерную часть их стоимости, но, когда он пожаловался, ему сказали, что это ценный урок для него, который научит его разумнее вкладывать деньги.

Блаффтон был идеальным для нас и по другой причине: восемнадцать или двадцать водевильных актёров жили поблизости со своими семьями. Это значило, что мама переиграет весь пинокль, которого жаждало её сердце, а у папы не переведутся друзья, с которыми можно обмениваться байками. Там был клуб, куда входили все актёры, и бар в «Таверне Паско». Что касается меня и младших детей, мы надевали купальные костюмы утром, как только просыпались, и не снимали их весь день, пока не ложились спать.

На крыльце блаффтонского клуба, выходящем на озеро, на подставке была укреплена бамбуковая удочка с поплавком из пробки, который вежливо кивал, когда новичок входил

полюбоваться озёрным видом. Стоило посетителю снять удочку с подставки, как он давал ей толчок, и начиналась величайшая в его жизни битва с рыбой. Тем временем его крики и возгласы всех, кто был на крыльце, привлекали внимание людей из соседних домов. Они прибегали с острогами, большими и малыми сетями.

«Подсеки его слева!» — кричали они воодушевляюще; или же: «Отпусти леску!» и «Боже мой! Не дай уйти такой громадине. Ты никогда себе не простишь!»

Пока посетитель в истерии доходил до изнеможения, рыба падала в глубину на пять футов, разворачивалась и поднималась обратно, чего ни одна рыба никогда не делает. Обычно после этого намёка жизнерадостный рыбак начинал понимать, что происходит неладное. В нужный момент кто-нибудь из комнаты позади него говорил: «Ради бога, отпусти удочку, чтобы я мог отвязать эту штуку!»

Когда гость клал удочку на место, ему объясняли механизм розыгрыша. От поплавка леска шла к блоку, отягощённому большим камнем; оттуда под здание клуба, и затем наверх через маленькую дырку в полу главной комнаты.

Этим устройством мы разыграли многих шутников, в том числе Бернарда Гранвилла, Гарри Фокса и Фрэнка Тинни, которого многие театралы считали величайшим комиком своего времени.

Я по возможности старался добавить удовольствий посетителям Блаффтона. Заметив незнакомца, сидящего на крыльце клуба, когда я проезжал мимо на велосипеде, я скатывался с пристани и уходил вместе с велосипедом под воду. Если незнакомцы проплывали на лодке мимо нашего дома, иногда они видели такое, что их глаза лезли на лоб. Под домом была куча мягкого песка на 20 или 30 футов, полого спускавшаяся к воде. Выглянув из лодки, гости видели, что с крыльца вылетают горшки и сковороды, потом двое детей — Джинглс и Луиза.

Прежде чем зрители оправлялись от шока, вылетал я собственной персоной. Отойдя в дальнюю часть дома, я разбегался, из-за чего высоко подскакивал в воздух головой вперёд, и приземлялся на четвереньки. Простодушные зрители, конечно, не могли знать, что песок под домом слишком мягкий, чтобы дети или я могли ушибиться. В тот момент они гребли как сумасшедшие к ближайшему дому, желая найти телефон и сообщить в полицию, что какой-то псих выбросил с крыльца кухонную утварь, двоих детей, а потом угробился сам.

Как многие американские парни, я был «склонен к механике»

и потратил кучу времени на паяние, кручение вентилей, разбирание и собирание моторов от нашей машины и 25-футовой яхты, которую папа купил и скромно назвал «Линкор».

Один из коттеджей недалеко от нашего принадлежал Эду Грэю, большому, толстому и очень ленивому сочинителю монологов. По общему мнению, он до сих пор был холостяком, потому что ленился жениться.

Он жаловался на то, что вынужден совершать лишние движения, а когда стояла жара, он считал все движения лишними, и даже обмахивание веером заставляло его страдать. Я любил Эда Грея и работал над разными изобретениями, чтобы спасти его от необходимости двигаться. Одно из худших испытаний в его жизни, сказал он, — необходимость вставать среди ночи и закрывать окно, если шёл дождь. Он был более чем благодарен, когда я построил ему приспособление, позволяющее закрывать и открывать окно в спальне, не покидая кровати.

В доме Эда имелись всего одни большие часы, и не было карманных, и он жаловался, что должен поворачивать часы на каминной полке в холле, уходя в другую комнату. Эд так и не смог отблагодарить меня в полной мере, когда я соорудил под часами вертушку а к ней прикрепил верёвки. Потянув за одну из верёвок, он мог поворачивать часы в сторону любой комнаты, где находился.

«Теперь осталась только одна вещь, Бастер, — сказал он как-то раз, — и, если кто-нибудь это устроит, он превратит мою жизнь в полное наслаждение. Но боюсь, даже ты не сможешь решить эту проблему».

Под моим давлением Эд Грэй признался, что проблема заключалась в его уборной, стоявшей на холме, с которого открывался вид на два прекрасных озера. Люди, приезжавшие на пикник или пособирать ягоды и дикий виноград, в изобилии росший на песчаной почве, вечно использовали его уборную.

«Ив самый неподходящий момент, — сказал он. — Таблички с надписями: «Частная собственность» или «Личная уборная», «Берегись москитов!» и «Осторожно! Гигантский бульдог на свободе!» не останавливают этих, я бы сказал, сквоттеров»[19].

Чтобы прекратить злоупотребление его удобствами, я купил несколько пружинных дверных петель и разобрал четыре стены уборной на отдельные панели.

Крышу этого пристанища я тоже разделил на две части и пригвоздил каждую половину к противоположным стенам. По низу я провёл длинную трубу и приделал задвижку. От задвижки протянул верёвку до кухонного окна, повесив на неё красное фланелевое бельё и старые рубашки, чтобы она выглядела как

бельевая.

Когда всё было готово, Эду оставалось только сидеть и ждать. Если нарушитель, незнакомец или друг имел наглость воспользоваться его уборной, Эд дёргал за бельевую верёвку, и все четыре стены вместе с крышей отпадали в разные стороны. Беспомощный самозванец открывался в той же позе, что «Мать» Уистлера, сидя на не столь почётном месте.

Это было за много лет до того, как Чик Сэйл написал «Специалиста», но, когда эта любопытная книжица стала бестселлером, Чик приехал в Блаффтон только для того, чтобы взглянуть на уборную Эда Грея и любезно высказать одобрение. Он заявил, что это своего рода шедевр, и пожалел, что современная канализация когда-нибудь сделает её ненужной.

Если успешное шоу вроде нашего получало зимой пару свободных недель, оно отправлялось в Нью-Йорк, обычно в один из театральных пансионов, стоявших в те дни вдоль 38-й улицы. Оттуда можно было пешком дойти до обоих офисов величайших шоуменов Америки на Бродвее, и до театров, где показывали новые спектакли, которые водевильные люди мечтали посмотреть.

На этой улице стояло много хороших пансионов, но нашим любимым был «Дом Эрика», принадлежавший немецкой семье. Там хорошо кормили, атмосфера была дружественная, комнаты большие и удобные, с кладовками на случай, если хочешь оставить пару чемоданов, отправляясь в дорогу. Конечно, в других городах тоже были хорошие пансионы для актёров. Два я вспоминаю с особенной нежностью: «Зейцерс» в Филадельфии и «Пансион Матери Ховард» в Балтиморе.

С морозной ночи в пансионе Эрика началась длинная вереница бедствий: пожаров, железнодорожных катастроф и других аварий, угрожавших жизни и имуществу растерянных невинных Китонов.

При температуре минус один, когда улицы были покрыты снегом и льдом, в подвале начался пожар. В два часа ночи дым стал подниматься на этажи. У нас была огромная комната на втором этаже, но дым был таким плотным, что, когда мы проснулись, даже не осталось времени одеться. «Где твой отец?» — спросила мама. Я знал, что он был в салуне на углу 8-го проспекта и 38-й улицы, но только пожал плечами, зная, что она ответит, если я расскажу ей. Одеваться было некогда, поэтому я схватил Джинглса, мама — сестрёнку, и мы смогли осторожно выбраться на улицу вместе с другими постояльцами. Соседи приняли всех нас, завернули в скатерти и дали кофе. Как только мама и дети были пристроены, я помчался в салун рассказать

папе о пожаре. Он видел машины, но не знал, что они ехали к «Дому Эрика». Крича бармену, чтобы он завернул меня в тёплую одежду, папа бросился на улицу.

В итоге оказалось, что мы ничего не потеряли. Благодаря пожарным пламя не забралось выше первого этажа. Сгорела мебель в столовой, и серебро миссис Эрик, сложенное в верхний ящик бюро, сплавилось в огромный ком металла.

Вскоре после этого загорелся подвал Чикагского театра, пока мы работали на сцене. Прошло совсем немного времени после ужасного пожара в театре «Ирокез», стоившего сотен жизней, и публика слишком хорошо помнила этот холокост. Как только над полом потянулся дым, зрители оказались на грани паники, но в последний момент театральный менеджер смог убедить их, что огонь под контролем и не распространится.

В то лето у нас было ещё два гостиничных пожара. Один — в отеле «Каноби-лейк» недалеко от Салема, Нью-Гэмпшир. Театр стоял близко к отелю. Увидев пожарные машины, папа помчался прямо в отель и вверх по лестнице на два пролёта. Он сумел собрать одежду, запихнуть в чемодан и выбросить на лестницу. Наши потери были ничтожными в сравнении с другими актёрами, жившими там.

«У меня странное чувство, что это может повториться в любой момент, — сказал папа, присоединяясь к своему восхищённому семейству, — но в следующий раз я подготовлюсь». Позже он объяснил маме и мне, как планировал справиться с дымом и пламенем. Платок (он указал на него) всегда будет лежать на бюро, где бы мы ни остановились. Он возьмёт его за четыре конца вместе со всем, что стоит на бюро, и свалит на постель. Туда же вытряхнет содержимое ящиков. Потом пойдёт в ванную, соберёт всё, что там будет, в огромное турецкое полотенце и положит на постель. И тогда ему останется только завязать узлы и выбросить в окно. «После этого, — заключил он триумфально, — я выброшу наши чемоданы и остальной багаж».

В следующий пожар это сработало великолепно, за исключением пары деталей. Пожар случился поздним летом в «Озёрном отеле» в пригороде Толидо, штат Огайо. Первой деталью оказалась чернильница, заворожившая папу. Он взял её с каминной полки, держа в руках, как драгоценность, и положил на стол; снова взял и положил на бюро. В третий раз он взял её и выбросил в окно, разрушив чары. Вторая деталь: он забыл, что гардероб с нашей одеждой не был встроенным. Пробившись к нему, папа сделал мощный рывок, надеясь ухватить все вещи за один раз. Ему удалось сдёрнуть все вешалки, кроме одной. Не видя, что одна вешалка застряла на крючке, он рванулся прочь и

опрокинул весь шкаф на себя. Ему пришлось выбираться оттуда, выпутываясь из вещей, а дым становился всё гуще и душил его всё сильнее. Наконец папа сумел выбросить вещи в окно, сбежал по лестнице и присоединился к нам на лужайке. Но, сделав это, он сказал: «Чёрт, я забыл пишущую машинку». Несмотря на то что дым стал ещё сильнее, папа бросился назад в горящий отель и схватил пишущую машинку. Но из-за густого дыма идти прямо он не мог, не мог идти согнувшись и даже сплясать «казачка». Он появился, таща свою драгоценную пишущую машинку одной рукой, опустив нос на дюйм от пола, и, как только выбрался из здания, второй этаж рухнул со страшным треском. Промедли папа ещё мгновение, он бы погиб.

Той же осенью, через две недели после отъезда из Маскигона, пожар случился снова, пока мы выступали в Съюкс-Сити, Айова. На этот раз наша комната была на третьем этаже. Огонь вспыхнул в то время, когда мама принимала ванну, а папа ходил на почту. Он узнал о пожаре, когда мимо него промчались красные машины.

«Готов биться об заклад, что горит проклятый отель!» — закричал он, ни к кому конкретно не обращаясь.

Так оно и было. Мы делали всё как обычно: я схватил сестрёнку, а мама выбралась из ванны и взяла Джинглса. Пожарные только приставили лестницы к крыше магазина на первом этаже отеля, как папа взобрался по одной из них, всех опередив под отчаянные вопли. Он вовремя оказался в комнате, собрал все наши вещи, выбросил их в окно и спас остальное. Этот пожар был последним.

Но с началом этого сезона мы стали попадать в железнодорожные катастрофы. Первая случилась по дороге из Олбани, штат Нью-Йорк, в Скрэнтон, Пенсильвания. Мы сидели на переворачивающихся креслах, и только Джинглс спал, лёжа на них. Мама, Луиза и я сидели с другой стороны, а папа, как обычно, в вагоне для курящих радостно болтал о пяти Китонах.

Неожиданно раздался сильный удар и грохот, рвущий уши. Поезд врезался в товарняк, сбил с рельсов два вагона и взобрался на служебный вагон товарняка. Джинглса перебросило на другие кресла. Он перелетел через ряд, как раз когда спинки кресел перевернулись, и скатился под них, так что его не задело. Он даже не проснулся, чем завоевал бесспорный титул спящего чемпиона среди всех Китонов.

Той же весной по дороге в Норфолк, Вирджиния, мы ехали через Голубые горы. Три дня шли сильные дожди. Мы были в том месте на склоне горы, где с одной стороны 200-футовый обрыв, а с другой возвышались отвесные скалы. Мы снова почувствовали

удар, когда машинист остановил поезд, но на этот раз звук был другим. Поезд затормозил меньше чем на дюжину футов от оползня 25 футов в глубину и длиной в городской квартал. Посоветовавшись с кондукторами, машинист решил отъехать назад, но в тот момент позади образовался другой оползень, затронувший последний вагон более чем на 30 футов. Но все мы уже схватили ручной багаж и карабкались по камням, грязной гальке и корням деревьев, покрывавшим пути. К тому времени, как мы выбрались на другую сторону, нам на помощь спешил ещё один поезд.

Вскоре после этого в экспрессе Нью-Йорк — Питтсбург наш спальный вагон стоял у Хар-рисбурга, где мы неделю выступали. Проводник разбудил нас в девять. Мы все были полуодеты, когда другой поезд врезался в наш. Джинглс и я кувырнулись на нижнюю полку, а пишущая машинка вместе с маминым саксофоном и папкой для нот попадали вокруг нас и на пол. Никто не ушибся, кроме папы, который завязывал галстук и был в очень подходящей позе, с поднятым подбородком, чтобы врезаться лицом в зеркало.

Мы так перемешались с багажом, что потребовалась помощь проводника и двух кондукторов, чтобы освободиться. Едва мы успели собраться с мыслями, как вбежал агент по претензиям и спросил: «Поранились?» Папа медленно ответил: «Ну, не слишком сильно». Не расспрашивая о подробностях, агент нетерпеливо предложил 250 долларов в обмен на отказ от претензий. Когда папа согласился и подписал отказ, агент, казалось, был рад заплатить.

После вечернего представления этот человек вошёл в нашу гримёрную.

— Вас стоило бы арестовать за то, что взяли 250 долларов моей компании! — кричал он, брызгая слюной.

— О чём вы говорите? — спросил папа.

— Я думал, вы ранены в сегодняшней аварии, пока не увидел, как вы и ваш сын швыряете друг друга по всей сцене. Говорю, вас нужно арестовать! — И он вышел.

— В следующий раз, когда вам приспичит навязывать людям деньги, — закричал папа ему вслед, — подождите, пока не увидите их шоу.

Все эти аварии и почти что катастрофы случились, как я сказал, в течение двух лет, и больше не было ни одного пожара или крушения поезда за другие шестнадцать лет, что «Три Китона» проработали в водевиле.

Когда Луизе исполнилось всего тринадцать месяцев, она доказала, что так же несокрушима, как остальные Китоны. Мы

только вселились на второй этаж «Дома Эрика» в Нью-Йорке, как она шагнула из огромного французского окна, разорвав рот практически от уха до уха, разрезав язык и вывихнув челюсть. Мама выбежала на улицу, присвоила чужую повозку с лошадью и помчалась в больницу. Доктора вправили челюсть и зашили язык, который был почти разрезан надвое. Луиза пережила этот ужасный случай без шепелявости, какого-нибудь другого дефекта речи, и даже без шрамов.

3
КИТОНЫ ВТОРГАЮТСЯ В АНГЛИЮ

В мои водевильные годы ничто мне так не нравилось, как пародирование других номеров из программы. Первое, что я попытался изобразить, — Гудини, выбирающегося из смирительной рубашки. Мне было около шести. Я попросту надел свой пиджак задом наперёд, соединил рукава, спрятав в них руки, и начал извиваться, корчиться и гримасничать, как он делал перед публикой пару минут назад.

Кстати, никто, кроме меня, не работал столь напряжённо над разгадкой трюков Гудини. При любой возможности я следил за ним, как ястреб. Я изучил его номер из всех частей театра: из обеих кулис, из оркестровой ямы, с двух концов балкона и галёрки, и даже залезал на колосники так высоко, что мог смотреть на его работу сверху.

Я ничего не обнаружил, и человек, когда-то бывший партнёром моего отца и давший мне прозвище, ничего мне не рассказал. Он наслаждался, водя меня за нос вместе со всеми остальными. Вспоминаю одну нашу прогулку на почту в маленьком городке. На телефоне мы увидели большой замок. Там, как всегда, неважно, на сцене он или нет, я смотрел на него каждую секунду, но Гудини сделал единственное движение над замком и снял его. До сих пор не могу объяснить, как он это сделал.

Пока не вышла недавняя книга Уильяма Линдсея Грешема «Гудини: человек, проходивший сквозь стены», никто даже не объяснял его никогда не повторявшиеся освобождения из смирительных рубашек, сейфов, банковских подвалов и «неприступных» тюрем, при том, что он был в наручниках и опутан верёвками с головы до ног. Но огромное количество слухов ходило о необыкновенных возможностях Гудини. Говорили, что его брат, врач по профессии, научил его по желанию выворачивать плечевые суставы, и это позволяло выбраться из любой смирительной рубашки. Предполагали, что во рту он скрывал ключ, с помощью которого отпирал любые наручники. О Гудини я знаю только одно: он не был «человеком-змеёй». Секрет его уникальных трюков не в одних лишь гибких мышцах и костях. Но это всё, что я знаю.

Кажется, публика больше всего любила, когда мы пародировали драматические скетчи и одноактные пьесы, с которыми Бэрриморы и другие бродвейские звёзды выступали в

водевиле. К примеру, одну из пародий мы сделали на «Жёлтый халат» — одноактный вариант популярной бродвейской мелодрамы.

Место действия — антикварная лавка в китайском квартале, куда входят белые — молодые супруги. Хозяин лавки, увидев белую женщину, ощутил похоть с первого взгляда. Он велел одному из кули заколоть её мужа, чтобы получить её в своё распоряжение. Как только тело бедного парня уволакивали из поля зрения, другой кули бил в большой китайский гонг, возвещая, что смерть пришла в дом. Одновременно он громко завывал молитву на китайском языке. Занавес опускался, затем поднимался, открывая ту же антикварную лавку двадцать лет спустя. Белая женщина, теперь средних лет, уже давно смирилась с участью быть наложницей хозяина лавки до конца своих дней. Но тут входит пара, и в молодой супруге она узнаёт свою дочь, которую последний раз видела младенцем. Но её китайский повелитель тоже уставился на хорошенькую молодую клиентку, и наложница знает, что у него на уме. Она убивает его и бьёт в китайский гонг, пока занавес опускается.

Для нашей пародии на этот спектакль я клал под стол таз, собираясь применить его в драке, которую мы с папой обычно устраивали. Пока он пел, я расставлял 13 или 14 садовых метёлок с короткими ручками по бокам стола так, чтобы ручки слегка выдавались. Взобравшись на стол, я начинал раскручивать над головой баскетбольный мяч, постепенно удлиняя верёвку. Мяч подлетал всё ближе и ближе к папе, который продолжал петь, пока я не сбивал с него шляпу. Он ловил её на лету и пускался в бега, преследуемый мячом. Стоя на столе, я загонял его в угол у занавеса, а верёвка обматывалась вокруг его шеи, и в конце концов мяч бил его по лицу. Он падал, сражённый и беспомощный, прямо в занавес. В довершение всего я прыгал на метёлки так, что они сыпались на него дождём. Если мы были в одной программе с «Жёлтым халатом», я дополнял номер тем, что прыгал на сцену и колотил изо всех сил метлой в таз, тараторя на своей самой лучшей имитации китайского.

Этот простой маленький трюк вызывал столько смеха, что мы старались оказаться на одной афише с мелодрамой как можно чаще.

Никому из актёров так не нравились подобные шутки, как тем, кого мы пародировали. Они расценивали их как лесть, и, действительно, это была лесть, потому что вы не станете пародировать убогий спектакль, а только качественный. Это понимали почти все актёры.

Будучи беззаботными клоунами, мы любили, когда другие

актёры смотрели, как мы работаем. Но папа пожалел об этом в ту неделю, когда с главным номером выступала Алла Назимова — великая русская драматическая актриса. В понедельник мы пытались посмотреть её спектакль из кулис, но нам приказали уйти. «Мадам Назимова, — сказали нам, — не может играть, если люди толкутся в кулисах».

Мы вышли в зал и смотрели оттуда. Назимова, позже ставшая звездой немого кино, была женщина с огромными жгучими глазами и обладала удивительной эмоциональной властью. Нельзя было не уважать её недюжинный талант и способность концентрироваться во время работы.

Мы не были всерьёз обижены, потому что знали, что в отличие от нас драматические актёры очень зависели от тишины за сценой. Некоторые даже возили в чемоданах мягкие комнатные туфли для рабочих сцены, чтобы они носили их во время спектакля.

Но через день или два после того, как по приказу Назимовой нас изгнали из-за кулис, папа застал её там вместе со всеми, смотрящей наш хулиганский номер. «Пожалуйста, очистите кулисы, — крикнул он рабочим сцены, — как мы можем выступать, когда они забиты другими актёрами, изучающими технику и секреты нашего успеха?»

Папа в тот же момент пожалел о сказанном. Огромные карие глаза Назимовой наполнились слезами, и она отвернулась. Как иностранка, она не поняла, что папа всего лишь дурачился. Он ужасно переживал из-за этого и в тот же вечер достал свою старую пишущую машинку «Бликенсдерфер» и напечатал приглашение:

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ
ДНЕВНОЙ СПЕКТАКЛЬ

Для Мадам НАЗИМОВОЙ
Великой Театральной Королевы Всех Русских

После полудня в этот Четверг

Пожалуйста, Обратите Внимание,
что обе кулисы могут быть переполнены.

(подпись) «*Три Китона*»

В кулисах он поставил для Назимовой большое кресло. Она пришла на «профессиональный дневной спектакль», сидела в кресле и смеялась над нашими фарсовыми выходками до тех пор, пока её выразительные карие глаза снова не наполнились слезами.

Большинство крупнейших звёзд водевиля, как женщины, так и мужчины, могли посмеяться над собой. Пылкая Нора Бэйс была одной из таких славных насмешниц с хорошим чувством юмора. Все любили её за весёлый нрав и безграничную щедрость. Но она столь же хорошо умела приходить в ярость. Несколько лет они с Джеком Норвортом, за которого она вышла замуж, были величайшим парным номером в водевильном бизнесе. Но однажды Нора была так разгневана, услышав, что он уделяет более чем отеческое внимание одной хористке, что изменила их афиши таким образом:

```
НОРА БЭЙС
с ассистентом и обожателем
Джеком Норвортом
```

Мэри Дресслер, конечно, имела прекрасное чувство юмора в придачу к мужеству крестоносца. Прошло много времени с тех пор, как она стала великой звездой сцены и экрана, но продолжала возмущаться низкой зарплатой, какую получала, когда была юной бродвейской хористкой. Мэри была как бы

единственным солдатом в военном походе за права хористок, которым по-прежнему мало платили. В 1918 году она настаивала, чтобы «Справедливость» — недавно организованный союз актёров сцены — защищал хористок так же, как и более важных исполнителей. И она продолжала бороться, пока не победила.

Чванство и манерничанье — вот что старожилы высмеивали больше всего и своими розыгрышами могли довести до помешательства кого угодно, мужчину или женщину. Фрици Шефф, утончённая венская певица, усвоила это на собственном горьком опыте. Мы были в «Гранд-театре» в Питтсбурге в ту неделю, когда Фрици выступала там главной строкой после великого бродвейского триумфа в одной из оперетт Виктора Герберта. Она исполняла «Поцелуй меня снова» — свою основную тему и пела её на всех выступлениях.

Фрици путешествовала в стиле русских Великих княгинь. Ничего подобного её водевильному туру не видели со времён визита Сары Бернар в Соединённые Штаты. Фрици не решалась спать каждую ночь в гробу, как Бернар, но зато она делала всё остальное. Эта маленькая леди возила с собой 36 предметов багажа и сопровождение, включавшее пианиста, шофёра, лакея и двух французских горничных. Одна прислуживала ей в отеле, другая — в театре. За неделю до приезда Фрици в каждый город оформитель интерьеров заново украшал и обставлял новой мебелью её гримёрную и гостиничные апартаменты. Декор её гримёрной являл собой великолепные зеркала в рамах из тонкого листового золота и портьеры, достойные одного из сказочных версальских будуаров.

Она путешествовала в личном железнодорожном вагоне, а к нему была прицеплена платформа, на которой ехал её лимузин «Пирс-Эрроу». «Пирс-Эрроу» был нужен ей только для передвижений между отелем и театром или же для короткого переезда в следующий город, где ей приходилось выступать. Более длинные переезды она совершала на поезде. Это не могло считаться глупостью, учитывая, каково было путешествовать по нашим ухабистым дорогам в те времена.

Воздух в гримёрной мадемуазель Шефф постоянно благоухал тонкими ароматами, и над дверями рабочие прикрепили светящуюся надпись «ФРИЦИ».

Также у неё был ковёр из красного бархата от гримёрной до самой сцены. Я сразу попал в тон происходящего, прибив к дверям нашей гримёрной коробку из-под сигар. В ней я вырезал буквы Б-А-С-Т-Е-Р и для иллюминации поместил в неё маленькую свечку так, чтобы свет проходил сквозь буквы. Бернард (Банни) Гранвил, комик, делавший самый лучший «пьяный» спектакль, в

ту неделю переодевался вместе со мной и папой. «Чего ради я позволю Фрици задвигать меня в тень? — спросил он. — Может, у меня и нету красного ковра, зато есть кое-что временами более необходимое». Говоря это, Банни достал рулон туалетной бумаги и раскатал его от наших дверей до сцены. Через минуту у нас появился менеджер театра. «Парни! — сказал он. — Что вы пытаетесь со мной сделать? Если она увидит хоть что-нибудь из этого, с ней случится припадок. Думаю, она забастует, и как мне тогда быть?» Чтобы у него не было сердечного приступа, мы сняли сигарную коробку и подобрали туалетную бумагу. Но пока мы ждали следующего дня, чтобы продолжить, дошла весть, что один из рабочих сцены чинил вагон Фрици. Всем нам сказали: «Просто стойте в кулисах, смотрите сегодняшнее шоу Фрици и наблюдайте, как она будет себя вести». Фрици сделала своё обычное вступление, помахивая маленьким веером. Облокотившись на рояль, она начала петь первый номер. Маленький веер покоился на её бедре. Пропев первые ноты, она начала изгибаться и извиваться. Улыбка, которой она околдовывала публику, была наполовину гримасой, и то, что беспокоило её, похоже, становилось всё невыносимее. Снова и снова она отворачивалась от публики, чтобы почесать затянутый в корсет бок своим веером то там, то здесь.

Нам безмерно понравилось это роковое выступление. Наверное, оно понравилось бы нам ещё больше, если б мы знали, что заставляло величественную Фрици Шефф вертеться, изгибаться, чесаться и царапаться. Утром того дня рабочий сцены прокрался в её элегантную гримёрную и рассыпал зудящий порошок всюду, где эта великая женщина могла сесть.

Однажды случилось так, что маленькая закулисная шутка вышла из-под контроля. Это произошло с молодым англичанином, чтецом монологов, который дебютировал в Америке в «Театре Проктора на 23-й улице» в Нью-Йорке. Он делил гримёрную с папой, мной и популярным в начале века «менестрелем» по имени Пресс Элдридж. Перед дневным шоу в понедельник Пресс сказал англичанину: «Знаешь, американская публика не понимает многих английских выражений. Почему бы тебе не показать мне свой материал прямо сейчас и мы бы посмотрели, что можно изменить?»

Чтец монологов был очень благодарен. Пресс, папа и я слушали с важным видом и без замечаний до тех пор, пока он не дошёл до основной части. В ней, одетый в платье невесты, он пел «Жду в церкви!» — песню, которую позже так эффектно исполнила Грей-си Филдс. Англичанин спел припев: «Когда я поняла, что он бросил меня в беде, о Господи, как я огорчилась!»

Пресс поднял руку:

— Я рад, что мы проработали это вместе, мой друг. Американская публика не любит слово «Господи». Не знаю почему, но тебе нужно вставить сюда другое слово.

— Но что вы посоветуете? — спросил англичанин.

— Чёрт!

Поражённый англичанин смотрел на папу, ожидая подтверждения, — что папа и сделал, кивнув с глубокомысленным видом. Никто из нас не помышлял о том, чтобы англичанин послушался совета Элдриджа, ведь даже слово «проклятие» было запрещено в те времена во всех американских театрах.

Мы смотрели на молодого англичанина из кулис, и, когда он выпалил: «О, чёрт! Как я огорчилась!» — в театре настала та самая мёртвая тишина, от которой кровь стынет в жилах. Никто не успел опомниться, как свет погас и несчастного англичанина стащили со сцены, а затем оркестр заиграл вступление к следующему номеру. Тем временем Пресс Элдридж метнулся на улицу. Когда мы пришли в гримерку, бедный англичанин, всё ещё в платье невесты, пытался объяснить разъярённому краснолицему менеджеру, как он умудрился произнести шокирующее слово. «Один из людей, с которыми я переодевался, советовал мне сказать это вместо «Господи», — говорил он. Менеджер театра спросил: «Кто был этот человек?» Англичанин потряс головой и сказал прерывающимся голосом: «Я не могу вспомнить».

Мы тоже не могли. Не мог и Пресс Элдридж, вернувшись в гримёрную. Я больше никогда не видел и не слышал этого несчастного английского актёра.

Папа верил, что за весь вред, который мы ему причинили, воздалось сполна, когда «Три Китона» пробрались в залы родины этого человека летом 1911 года.

«Я всегда думал, что мне придётся по душе странное очарование Лондона, — часто говорил папа, — до тех пор, пока не отправился туда».

Несмотря на то что наше пребывание в Лондоне было коротким, в дальнейшем папа тратил целые часы, пересказывая все неудачи, приключившиеся с нами. Он стал таким законченным англофобом, что даже не любил вспоминать, как один из его лучших друзей Уолтер С. Келли уговорил его туда поехать. Казалось, папа считал это худшим обвинением в адрес кого бы то ни было, не говоря о знаменитом водевильном Виргинском Судье. Папа предпочитал, чтобы люди думали, будто нас туда заманил Альфред Батт — выдающийся менеджер лондонского «Дворца». Но именно Келли убедил Батта сделать

нам предложение.

Вернувшись домой, папа описал в длинном письме в театральный еженедельник «Варьете» все унижения и травлю, которые ожидают американских артистов в Лондоне. Думаю, его письмо было длиннее, чем «Билль о правах», «Декларация о Независимости» и «Геттисбергское обращение» Линкольна, вместе взятые.

Наши беды начались, как папа указал в этом документе, с того, что он сделал досадную ошибку, купив четыре билета на пароход вместо трёх. Заплатив по половине стоимости проезда за Джинглса и Луизу, он узнал, что они могут ехать бесплатно. Вернуть деньги не было возможности, писал папа, и, прибежав домой, он объявил, что поездка отменяется. Но ему пришлось передумать, когда мама и я разрыдались. Тем не менее он сделал ещё одну отчаянную попытку выбраться из авантюры.

«Я устроил суматоху, как только мы поднялись на борт, — повествовало письмо, — все способы были хороши. Я даже продал с аукциона Луизу. Вскочив на ящик, я орал: «Прежде чем пароход отчалит, я уполномочен продать эту двухлетнюю сиротку». Торги пошли хорошо, и я продал детку одному весёлому маленькому мальчику, но, когда потребовал наличные, отец сказал мальчишке, что я всего лишь дурачусь. Вместо того чтобы высадить нас с парохода, один из офицеров сказал мне что, если я попытаюсь продать кого-нибудь ещё из моих детей, меня закуют в кандалы».

Предположение Келли, что «Трёх Китонов» ждёт большой успех в Лондоне, было достаточно логичным, если судить по его собственной популярности там, в провинции, и в таких отдалённых британских аванпостах, как Йоханнесбург и Гонконг. Его юмор был американским, как бейсбол или жаргон Джорджа М. Когана, но британцы повсюду смеялись над его классическими шутками. Одна из них о Мэнди — чернокожей прачке, пришедшей на воображаемый суд требовать развода. Всё шло примерно так:

— Он бьёт тебя, Мэнди?

— Нет.

— Он помогает тебе деньгами?

— Да, сэр, он приносит домой доллар и семьдесят пять центов каждый субботний вечер.

— Ладно, Мэнди, тогда почему же ты хочешь с ним развестись?

— Похоже, ваша честь, я просто потеряла вкус к нему.

Келли, добрый человек, встретил наш поезд из порта в Лондоне и уже забронировал для нас места в пансионе. У папы не было английских денег, и Келли дал ему пригоршню монет для

чаевых и написал адрес пансиона. «Получи багаж, — сказал он, — а я отведу Майру и детей в ваш номер. Они выглядят уставшими».

«Как я получу багаж, если никто не дал мне квитанций?», — спросил папа. Келли объяснил, что в Лондоне обходятся без квитанций. Папе нужно только подойти и указать на свои чемоданы и стол для нашего шоу, который он настоял взять с собой.

Келли не объяснил, что на вокзале Виктория нет носильщиков. Увидев, что мы ушли, папа был вынужден договориться с шайкой уайтчепелских Вилли, ламбетских[20] Луи и прочих типов, которые смотрелись так, будто спали на набережной. Папа был не в состоянии понять кокни[21] этих бедолаг, но всё-таки смог отобрать из них полдюжины. За чаевые они нашли кэб, помогли сесть в него и нагромоздили багаж вместе со столом по обе стороны от папы и сверху. В дороге папа оглянулся, посмотрел в заднее окно и увидел своих недавних помощников, бегущих рысью за кэбом.

Уверенный, что его преследуют, он попросил кучера гнать быстрее. К несчастью, тот исполнил просьбу с таким рвением, что неустойчивый кэб свернул за угол на двух колёсах и завалился набок. Отделив себя от обломков крушения, папа нервно сказал кэбмену:

— Давай-ка уйдём, а то эти люди по-прежнему гонятся за нами.

— Отлично, — ответил кэбмен, — они помогут поднять повозку.

— Не думаю, что они преследуют нас ради этого. Может, я сделал что-то не так. Может, сказал не то и обидел их.

— Непохоже, сэр, — сказал кэбмен, — если вы не против выслушать меня, я бы советовал вам щедрее заплатить им.

Папа пожаловался на незнание британской валюты, и этот человек ответил:

— Когда прибудем в гостиницу, сэр, я объясню вам всё, что касается хороших чаевых.

Шесть человек, остановленных ими. благородно помогли поднять кэб и поставить лошадь на ноги.

Они заново погрузили багаж вокруг папы и сверху на него. Кэб тронулся, а они рысили за ним следом. Прибыв в пансион, они помогли разгрузиться и внести багаж со столом на третий этаж в наши комнаты. Получив инструкции по чаевым от кэбмена, папа выказал ещё большую щедрость, пригласив всех помощников в ближайший паб как следует выпить.

Мы наслаждались домашним уютом пансиона, который нашёл для нас Виргинский Судья. Все мы рано легли спать, а

утром нам принесли обычный завтрак лондонских пансионов: овсяную кашу, копчёную сельдь, варёные яйца, горячие булочки и чай.

Келли жил в «Королевском отеле» на Лейчестер-сквер, прямо за углом от нас. В тот вечер он повёл папу в Лондонский театральный клуб. Идя по нашей лестнице в час ночи, папа наблюдал, как из разных комнат выходят матросы, застёгивая кители. Он поспешил в нашу комнату, разбудил нас и велел съезжать, не дожидаясь утра. Он прошептал маме: «Мы в доме с дурной славой», — и в течение часа нас разместили в «Королевском отеле», где остановился Келли.

В то время лондонский «Дворец» был самым элегантным водевильным театром в мире и единственным, имевшим королевскую ложу. Он занимал целый квартал. Сидящим в партере полагалось носить парадную одежду; тем, кто на балконе, быть в смокингах. В первое посещение папа обнаружил, что «Три Китона» даже не объявлены в афишах на следующую неделю. Другой неприятный сюрприз произошёл, когда мы отправились в театр репетировать с оркестром музыку для нашего номера. Папа принёс специальные аранжировки для оркестра. Фред Хефф, нью-йоркский музыкальный издатель, снабдивший его аранжировками, велел отдать их Финку — главе «дворцового» оркестра, и при этом быть как можно почтительнее.

Глубокомысленный музыкальный издатель даже прорепетировал с папой вежливую речь. В ней говорилось: «Вы мистер Финк? Разрешите от имени мистера Фреда Хеффа, американского музыкального издатели, передать вам эти оркестровки с поклоном от него».

— Какое это имеет отношение к номеру? — спросил бесчувственный мистер Финк, — давай-ка перейдём к делу.

Репетиция первого номера прошла гладко, но, когда мама достала саксофон, вся оркестровая яма заворчала. «Что за чертовщина? — воскликнул один флейтист. — Она собирается играть на *этом?»* Следом за ним простонал тромбонист: «Не слышал ни одного, кто попал бы в тон». Я насторожился на случай, если папа схватит меня и бросит в придирчивых музыкантов, но он сдержался.

Дневные представления давали во «Дворце» только по средам и субботам, а это значило, что мы открываемся вечером в понедельник. Подойдя к театру, папа огорчился, увидев длинную очередь сидящих на складных стульях ожидающих людей, которых развлекали жонглёр, три акробата с собственным ковриком и певец с гитаристом-аккомпаниатором. «И зачем им идти внутрь, где придётся *платить?»* — проворчал папа. С самого

первого выступления возникли помехи, потому что пол был покороблен и полон острых щепок. Папа не мог использовать меня в качестве Человека-Швабры, но, как обычно, позабавился, кидая меня в декорации и через сцену в кулисы. Мы заработали пару смешков с галёрки, но партер, ложи и балкон встретили нас абсолютной тишиной. Даже лучшие папины шутки провалились. После моего тяжёлого удара он заметил: «У него есть возражения», а затем, швырнув меня в занавес: «Детей надо учить уважать родителей». Даже когда после небольшой потасовки он спросил в отчаянии: «Наверное, что-то теряется при переводе?» — публика встретила это с той же леденящей душу тишиной.

После нашего ухода со сцены Келли и Бланш Ринг, которые тоже были в программе, посоветовали папе смягчить грубые моменты. «Ты действительно испугал публику, — сказал Келли, — они думают, что ты избиваешь Бастера. Номер слишком брутален для них».

На следующий день Альфред Батт сказал то же самое: смягчить «брутальность». Когда папа уходил, Батт спросил:

— А разве вы не усыновили мальчика, с которым работаете в номере?

— Кого, *Бастера?* — воскликнул папа. — Конечно, нет. Он мой сын.

— Судя по тому, как вы его швыряете во все стороны, я подумал, что он усыновлён и вы не дали бы за него ломаного гроша.

Прямо из офиса Батта папа отправился заказывать для нас билеты домой на следующую среду. Тем временем мы с каждым выступлением облегчали наши буйные номера, и в среду и четверг нас приняли хорошо. В пятницу и субботу великолепно. К концу недели Альфред Батт поздравил папу с приёмом, который нам теперь оказывали, и сказал: «Сейчас вы без трудностей получите сорок недель надёжного ангажемента в провинции, а закончив турне, можете снова сыграть для меня здесь, в Лондоне».

Но папа настроился уезжать.

Он так и не признал, что у британцев есть чувство юмора, а опыт, которого он набрался в тамошних пабах, навсегда отравил его отношение ко всему Объединённому Королевству. Он даже отказывался смеяться над тем, что сказал один англичанин об американском чтеце монологов Маршале П. Уайлдере — карлике, чьё лицо немного смахивало на обезьянье.

В ту неделю, когда мы приехали, во «Дворце» главной строкой выступал Пётр Великий — умнейший шимпанзе из всех, каких мне приходилось видеть на сцене. Он выглядел почти как

человек, когда снимал шляпу и пальто с перчатками; ел за столом с ножом, вилкой и салфеткой; катался на роликах и велосипеде, а потом, сняв одежду, ложился в кровать.

Уайлдер прибыл во «Дворец» на следующей неделе. У лондонцев в те времена была привычка набиваться в водевильные театры только для того, чтобы ещё раз увидеть любимый номер. И вот один из таких завсегдатаев, видимо, не знал, что у Петра Великого закончился ангажемент. Так или иначе, англичанин появился в середине выступления Уайлдера, бросил быстрый взгляд и простонал: «Боже мой! Теперь он у них разговаривает!»

Эта история быстро обошла весь мир и одно время угрожала водевильной карьере Уайлдера. Где бы он ни вышел на сцену, в первых рядах обязательно кто-нибудь говорил довольно громко: «Боже мой! Теперь он у них разговаривает!»

Но что больше всего удручило папу — это питейно-закусочная ситуация. Никто не предупредил его. что в пабах работают женщины. Однажды он потратил полночи, бродя из одной забегаловки в другую, надеясь обнаружить за стойкой мужчину. Папа любил рассказывать не совсем приличные истории почти так же, как пить пиво, но не был способен рассказывать их при женщине. Лишившись возможности предаться любимому развлечению, папа, кроме того, не мог пить тёплое пиво, которое там подавали. Он заказал эль, но не стал пить, обнаружив, что он той же температуры. Хотя в то время папа не употреблял ничего крепче пива, он в явном отчаянии заказал себе коктейль «Манхэттен»[22]. В Лондоне о коктейлях ничего не слышали, и девушка за стойкой, не желавшая, чтобы её разыгрывали, заявила: «Да, и, может, рассказать вам о наших небоскрёбах?»

Он также терпеть не мог скучную английскую еду. «Они даже ничем не приправляют её», — говорил он с тяжёлым вздохом. В целом он чувствовал себя, как человек, обнаруживший, что его окружают дикари из Бронзового века, но маме и мне нравилось, и мы убеждали его остаться. Мама говорила, что, заявив о себе как актёры, мы сможем возвращаться сюда каждый раз, когда американские менеджеры будут навязывать нам неприемлемую зарплату и условия работы. Это будет нашим последним козырем. Но он ничего не хотел слушать.

«Я тоскую по дому», — сказал мой папа, у которого не было дома больше двадцати лет.

4
ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ, В БЛАГОСЛОВЕННУЮ СТРАНУ

В длинном письме в «Варьете» папа не упомянул одну из главных причин поездки в Англию. Незадолго до неё благодаря неутомимому Обществу Герри нам запретили выступать на нью-йоркских сценах в течение двух лет. Ирония была в том, что «спасители» в конце концов достали нас, когда мы играли бенефис в благотворительных целях. Менеджер Большого оперного театра в Манхэттене попросил папу сделать спектакль с участием всех пяти Китонов.

Папа согласился при условии, что менеджер гарантирует отсутствие проблем с Обществом Герри. Мы получили гарантию, но в придачу и судебную повестку. По-прежнему рассчитывая на слово менеджера, папа даже не побеспокоился привести с собой адвоката, когда появился в суде и объяснил, что менеджер взял на себя всю ответственность.

Однако менеджер обманул его и стал отрицать, что давал какие-либо обещания. Нас оштрафовали на 250 долларов, и «Три Китона» были изгнаны с нью-йоркской сцены. Запрет оставался в силе два года и стал мучительной помехой для нашего шоу, потому что отстранял нас от сцены «Виктории» Хаммерштейна в числе всех прочих водевильных театров.

В те времена «Виктория» Хаммерштейна уже давно признавалась величайшим американским театром. Этот грандиозный паноптикум, располагавшийся на 42-й улице и Бродвее, где сейчас стоит театр «Риалто», в своё время значил всё, и даже больше, что позже означал «Дворец». Любой старожил скажет вам: «Виктория» Хаммерштейна была лучшим водевильным театром всех времён. Я почитаю величайшим комплиментом, который когда-либо делался Китонам, что нас приглашали туда от четырёх до шести раз каждый сезон. Большинство актёров были счастливы получить одно выступление в год. Фавориты получали два.

Изначально «Викторию» построил Оскар Хаммерштейн, но управлял делами его сын Вилли — великолепный шоумен и отец Оскара II, создавшего вместе с Ричардом Роджерсом такие театральные шлягеры, как «Оклахома!», «South-Pasific» и другие.

Вилли Хаммерштейн пробовал и делал всё что угодно. Вилли наслаждался своими шалостями, приглашая классического

танцора Пола Свона и прославляя его как «самого красивого мужчину в мире» или устраивая большую рекламную шумиху вокруг штуки под названием «Борцовский сыр». Этот сыр был в высоту семь футов, в ширину два, и ни один чемпион по борьбе не мог удержать его на полу. Неукротимый сыр, конечно, был слишком тяжёл внизу и поэтому выпрямлялся.

Вилли заполнил свой огромный театр и другими причудливыми аттракционами. Когда Этель Конрад и Лилиан Грэхэм были арестованы за стрельбу по В. Э. Д. Стоксу, миллионеру, владельцу отелей и видному общественному деятелю, Вилли освободил их под залог, назвал «Падающими звёздами»[23] (The Shooting Stars) и показывал в своём театре. Он к тому же ангажировал Нан Паттерсон, девушку из «Флорадоры», оправданную за убийство её любовника Цезаря Янга. Его касса изрядно разжирела с помощью сестёр Черри. Они были такими плохими[24], что перед ними ставили экран, перехватывающий овощи и тухлые яйца, которыми публика бомбардировала их. Как настоящий шоумен, Вилли Хаммерштейн добавлял радости клиентам, велев швейцарам раздавать искусственные овощи и фрукты тем, кто не принёс их с собой.

Водевиль — это прежде всего разнообразие, и Вилли старался дать своим клиентам всё на свете, что могло их развлечь, удивить, очаровать, озадачить или потрясти. Я имею в виду абсолютно всё: от Рассудительной Сью — Девушки, Которая Никогда Не Смеётся, до Говорящей собаки Дона, пожирателей огня, жонглёров, клоунов, ныряльщиков, людей, которые складывали и вычитали задом наперёд, лошадей, умеющих считать, мелодрам, комедий и баскетболистов на коньках и велосипедах.

Помимо престижности частых выступлений на лучшей американской сцене, играть у Хаммерштейна было приятнее всего. Дело в том, что он привлекал самую искушённую публику в стране — целые толпы актёров. Нет аплодисментов более упоительных для слуха, чем те, что исходят от других актёров. Ведь они действительно знают, хорош ты или плох, а развлечение, которое ты продаёшь, — стоящая вещь или фальшивка.

Те, кто видел одно наше дневное выступление у Хаммерштейна, никогда его не забудут. Папа задержался в баре Даулинга на той же улице на несколько минут дольше, чем надо. Посмотрев на часы, он схватился за голову и побежал на сцену, в спешке забыв надеть под брюки войлочную подкладку. Он носил её с тех пор, как я стал достаточно сильным, чтобы поранить его, когда в «хоре недовольных» мы обрабатывали друг друга

метёлками. Кстати, его правая рука увеличилась в два раза по сравнению с левой от многолетнего швыряния через всю сцену его растущего мальчика.

Как обычно, в тот день мы работали перед публикой, которая видела наш номер так часто, что знала все детали не хуже нас. Как только я первый раз огрел папу, ручка метлы издала другой, более чёткий звук. Папа позеленел от боли и подпрыгнул на три фута в воздух.

— Чёрт! — простонал он. — Я забыл свою подкладку!

Помню, мой отец был так обеспокоен, что сказал это отнюдь не сценическим шёпотом. Но весь театр загремел от хохота, когда люди услышали запрещённое слово, которое шокировало бы менее искушённую публику.

— И ты собираешься продолжить, несмотря на это? — спросил он.

— Конечно, — ответил я, — это часть пьесы.

Он поморщился. Я ещё раз его ударил.

— Всё равно продолжишь? — снова спросил он.

— Да, — сказал я. Тогда он трогательно посмотрел на меня и произнёс:

— Но помни, что я твой отец.

И папа продолжил выступление, несмотря ни на что, хоть я и не давал ему пощады. В конце номера Джо Китон, иссиня-чёрный, сказал одну из своих лучших фраз. Подойдя к краю сцены, он произнёс доверительным шёпотом:

— Это был последний раз, когда я позволил Джорджу М. Когану что-нибудь писать для меня»[25].

Папа всегда находил верные слова. Однажды зрители не торопились смеяться, и он сказал им грустным тоном: «Вы недостаточно серьёзно воспринимаете это произведение. Оно настолько значительно, что с ним не сравнится и «Бен-Гур»[26].

Эти замечания больше всего ценились, конечно, у Хаммерштейна. Я часто думаю, с каким экстазом встретила бы эта утончённая бродвейская публика самое дикое побоище, которое мы с папой когда-либо устраивали на сцене.

Это произошло в Гранд-театре в Питтсбурге — том самом, где Фрици Шефф познакомилась с зудящим порошком. Драка произошла из-за того, что я начал курить. Мне было семнадцать, но, как все отцы в ту эру, папа считал, что курение подвергает риску развитие юноши и недопустимо до двадцати одного года.

Папа и мама оба курили. Папа всегда сам сворачивал папиросы с табаком «Дарэмский бык» и держал белый пакетик, в котором выпускался табак, и пачку коричневой папиросной бумаги в правом кармане жилета.

В тот особенный день мы с папой носили одинаковые костюмы из синего сержа и повесили их рядом в стенном шкафу гримерки. Пока мы гримировались, папа пошёл за табаком и по ошибке сунул руку в карман моего жилета. В зеркало я видел, как он вытащил курительную трубку, которую я купил пару дней назад. Какое-то время он рассматривал трубку, а затем положил её обратно в мой карман, не сказав ни слова. Он ничего не сказал мне о трубке, когда достал табак и папиросную бумагу из своего жилета, свернул папиросу и закурил, пока мы заканчивали грим.

Когда нас позвали на сцену, я пустил папу вперёд и сказал Бернарду Гранвиллу: «Банни, я влип».

Я действительно влип, но то же случилось и с моим стариком. Теперь в наших номерах я бил его так же часто и увесисто, как он меня. И в тот день я не пренебрёг своими обязанностями, особенно после того, как он швырнул меня с такой силой, что порушил декорацию деревенского дома, а та, в свою очередь, сломала кулисную стойку.

В придачу папа разбил об меня два кухонных стула. Я отомстил тем, что сломал об него три метлы и перебросил его через огни рампы, раскручивая, как баскетбольный мяч. Потом мы бросали друг в друга кухонный стол. В Гранд-театре собралась типичная высококлассная публика, и она буйно радовалась, как сироты, попавшие на фабрику мороженого.

Когда мы, шатаясь, пришли в гримёрную, папа достал из моего жилета трубку с табаком и шмякнул её на стол. Таким образом он давал понять, что я завоевал разрешение курить в его присутствии или за его спиной. В тот день понадобились два врача и два массажиста, чтобы привести нас в приличную форму к вечернему выступлению.

До сих пор гадаю, что бы папа сделал, если бы узнал, что в тот же год я впервые выпил виски. Это случилось во время нашего летнего отдыха в Маскигоне. Ещё младенцем мне давали глотнуть пива. Большинство людей в те дни считали пиво здоровым напитком, чем-то между тоником и лекарством. Они даже наделяли его особой неприкосновенностью, говоря о «честном стаканчике пива». Но виски — это было совсем другое. Виски, как говорили нам министры и газетные передовицы, — это чистое зло, дистиллированное в самой преисподней.

Я впервые напился в компании блаффтонского друга Лекса Нила, которому было девятнадцать, на два года больше, чем мне. Позже он стал сочинять песни и работал у меня гэгменом[27]. Ему только что отказала местная красавица, и такое неуважение возмутило меня больше, чем самого Лекса. Правда, я уже забыл её имя. Помню только, что она была дочерью комиссара по

водоснабжению округа Маскигон.

— Я докажу, что я твой настоящий друг, — сказал я Лексу, — и не позволю тебе надраться в одиночку. Я тоже напьюсь.

День был очень подходящий: вдобавок к любовной трагедии Лекса наша бейсбольная команда снова проиграла. Ни у Лекса, ни у меня не хватило наглости потребовать бутылку виски в единственном месте Блаффтона, где можно было это сделать, — в «Таверне Паско». Мы попросили мистера Фрини, хозяина туристического лагеря, купить её для нас, что он и сделал. Поручение представляло небольшую трудность, потому что лагерь — на деле несколько хибарок и палаток для туристов — располагался на обрыве высотой 90 футов. Попасть в лагерь Фрини и уйти из него можно было только по шаткой деревянной лестнице. Когда любезный мистер Фрини вернулся с виски, Лекс и я распили бутылку, обмениваясь философскими размышлениями о предательской натуре женщин. Мы также пообещали друг другу никогда не жениться, какими бы красивыми ни были девушки, которые попытаются загнать нас в ловушку. Сгустились сумерки, и я был пьян в доску. Лекс, уже имевший опыт распития виски, оказался в лучшей форме.

Он изо всех сил помогал мне спуститься по шаткой лестнице мистера Фрини. Но в ту ночь луна не светила, и, не сделав и двух шагов, я скатился до самого низа. Правда, не ушибся, потому что земля была мягкой и поросла густой травой. Моё падение натолкнуло Лекса на мысль, что я не в состоянии идти домой. Вместо этого он привёл меня в свой дом, где его мать

— хрупкая пожилая южанка, курившая трубку из кукурузного початка, — уложила меня в постель и нянчилась со мной утром, пока я страдал от ужасного похмелья.

После этого эксперимента я не выпил ни глотка виски до тех пор, пока не стал солдатом на Первой мировой.

Около десяти лет моя жизнь шла по такому образцу: таркингтоновское[28] лето, похожее на сон, и зимние месяцы, проведённые в разъездах по всей стране с нашей клоунадой. Я всегда любил выступать, но это тяжёлая работа и временами не совсем радостная. Было, к примеру, одно дневное выступление в понедельник, когда нам пришлось растянуть наш 17-минутный номер более чем на полтора часа в ожидании, пока за сценой соберут оборудование для следующего артиста. Там было что собирать, ведь следующим выступал смельчак, чей номер назывался «Глобус смерти доктора Кларка». Это была огромная сфера, сделанная из перекрещенных стальных полос, скреплённых на расстоянии нескольких дюймов друг от друга. Мотоциклист въезжал внутрь сферы и начинал медленно

двигаться по кругу в её нижней части. Повышая скорость, он заставлял ревущий мотоцикл подниматься всё выше и выше, и номер достигал кульминации, когда он начинал делать мёртвые петли вниз головой внутри огромного глобуса.

Мы уже были на сцене в тот день, и вдруг менеджер театра подал нам сигнал оставаться там как можно дольше. Массивное оборудование доктора Кларка не прибыло в театр, а когда прибудет, понадобится довольно много времени на сборку и крепление.

Папа подошёл к краю сцен.

— Следующий номер — великий номер, — сказал он, — но его нужно долго готовить, так что, если вы захотите пойти домой и вымыть тарелки, оставленные в раковине, мы поймём.

Никто не ушёл.

Закончив все наши обычные репризы, папа сказал:

— Бастер, почитай что-нибудь.

Я стал декламировать «Юнгу, оставшегося на горящей палубе».

— Лучше почитай что-нибудь другое, — сказал папа.

Я почитал. Затем он попросил меня ораторствовать в третий раз, и я ответил:

— Мне больше нечего читать. Я знаю одну пародию, но она не моя, она принадлежит Хью и Ли, и мы должны получить их разрешение, прежде чем я смогу её спеть.

— Они не засудят и не убьют тебя, если ты пошлёшь им авторские, — сказал Джо. — Я даю тебе разрешение. Я беру ответственность на себя.

Всё было очень мило, и я пел эту песню, но сколько же можно быть милым на сцене? Через некоторое время менеджер просигналил, что части Глобуса смерти наконец прибыли. Мы слышали, как рабочие начинают их монтировать за кулисами, но это же требует уйму времени. Когда мы не смогли придумать, что делать дальше, папа закричал: «Поднимите занавес!»

За занавесом рабочие всё ещё пытались собрать Глобус смерти. Папа и я с готовностью отправились на помощь, на деле мешая им, так как наши штаны и прочие части одежды попадали в крепления большого глобуса. Вопреки нашей помощи они в конце концов собрали штуковину и подпёрли её со всех сторон стальными балками.

К тому времени мы находились на сцене 1 час и 35 минут. В тот момент я хотел быть Элом Джолсоном[29], который мог завораживать публику часами, стоило ему этого пожелать.

В другой вечер нам выпало задание потяжелее: пришлось соревноваться с трупом самоубийцы. Это тоже случилось в Гранд-

театре в Питтсбурге, где мы с папой показали нашу самую большую драку и наблюдали афёру с зудящим порошком. Тогда гвоздём программы выступала Этель Леви, только что разошедшаяся с Джорджем М. Коганом. Она была перед нами.

В середине её второй песни в ложе встал маньяк, вытащил револьвер и прицелился в неё. Когда она, крича, убежала со сцены, он направил пушку на себя и вышиб себе мозги. Он даже не знал Этель Леви. Хотя мисс Леви была почти в истерике, её вынудили вернуться на сцену и закончить выступление. А потом вышли «Три Китона» со своим весёлым номером.

P.S. Победил труп.

Довольно странно, но шутки других актёров тоже создавали нам очень напряжённые моменты на сцепе. Ни одна из них не была сделана с дурными намерениями. Для них было естественным устраивать всё, что можно придумать, лишь бы заставить запаниковать таких актёров, как мы, гордившихся своей невозмутимостью.

Большинство этих выходок были вдохновлены переменами в нашей репризе. Теперь, пока папа декламировал свою «красивую поэму», я входил и устраивал за его спиной ужасный шум, колотя ручкой метлы о пол. Я продолжал бить метлой в пол. Публика понимала, что я делаю, только когда ручка проваливалась в дыру, а я падал вверх тормашками с не менее сильным шумом. Выведенный из себя, папа сгонял меня с дороги пинком и хватался за рабочую часть метлы. Вытащив её с моей непрошеной помощью, он отбрасывал метлу в сторону и спокойно продолжал читать с того места, где остановился. Предполагалось, что на этом всё кончится, но бесшабашный дух других актёров вдохновлял их на добавление новых сюжетных ходов.

Когда мы играли в «Колониальном театре» Кейта в Нью-Йорке, пара молодых людей пробралась под фундамент сцены и привязала верёвку длиной 175 футов к ручке метлы, как только она прошла в дырку. Когда мы с папой с «Песней волжских бурлаков» и подходящими жестами наконец вытащили всю верёвку, к ней был привязан маленький и грязный американский флаг. Находчивый оркестр тут же перешёл на «Звёздно-полосатое знамя». Остаток той недели в «Колониальном» нам дали отдохнуть, но весть распространилась, и новые безумные выходки ожидали нас в других театрах.

На следующей неделе актёры поставили лестницу под дырой, и, как только сквозь неё прошла ручка метлы, они быстро покрыли её свежей горчицей.

В другом театре два парня из труппы повисли на метле, пока папа тянул как сумасшедший. Они неожиданно отпустили, и папа

взлетел в воздух на три фута.

Однажды, когда метла появилась, на ней висело двухнедельной давности объявление о нашем отъезде. А уже на другом шоу они потрудились установить под дырой огромную рогатку. И метла улетела на колосники. Она пронеслась так быстро, что папа даже не заметил её полёта. Он увидел, как она падала вниз, хотя и прошло несколько минут. Мы спорили по сценарию, и наши злые лица были очень близко друг от друга, когда метла пролетела между нашими носами на страшной скорости. Конечно же, она падала ручкой вперёд, как стрела. Не пришлось бы изображать падение, если бы она попала в кого-нибудь из нас.

Пока мы играли в «Альгамбре» Кейта, тоже на Верхнем Бродвее, другие актёры отправились в Баттери и добыли в «Аквариуме» угря несколько футов длиной. Они привезли его в театр на метро в 5-талонной канистре с водой. Когда он появился на конце метёлки, Джо Китон позеленел под гримом, решив, что это змея. Угорь, извиваясь, прополз через всю сцену с метлой, всё ещё привязанной к нему.

Комический трюк, который сыграли с нами «Три Лейтона» в тот же сезон в Оттаве, легко мог бы иметь трагические последствия.

Шёл 1915 год — второй год Первой мировой войны, и вся Канада оплакивала свой лучший полк имени принцессы Пэт, почти полностью уничтоженный под Ипром. Так что братья Лейтоны, комики, певцы и танцоры, заставили нас сильно понервничать, угрожая, что привяжут к нашей метле германский флаг. Конечно, мы притворялись, что восприняли это как шутку, но каждый раз, как папа вытягивал метлу, я вглядывался в дырку, стараясь увидеть, есть ли там флаг.

Кадр из фильма
«Соседи»

Однажды я всё-таки увидел флаг, болтавшийся на ручке метлы, и, когда он поднялся, рубанул по верёвке. В спешке я промахнулся и расколол метлу надвое, но флаг продолжал подниматься. И надо же! Я пытался отрубить «Юнион Джек». Мы с папой бросились в кулисы: он в одну сторону, а я — в другую. Убежав из поля зрения, мы остановились и прислушались, ожидая, что люди начнут возмущаться и освистывать нас. Но всё, что мы услышали, — это смех. Папа и я посмотрели друг на друга через пустую сцену, где мы только что опозорили британский флаг, а затем высунули головы. Люди по-прежнему смеялись, и мы смело пошли раскланиваться.

Уверен, что, увидев наши испуганные лица, публика сообразила, что появление флага было для нас не меньшим сюрпризом и я замахнулся на него до того, как опознал.

Мы быстро отомстили «Трём Лейтонам». На следующее утро я отправился в приречный район Оттавы и с помощью нескольких маленьких мальчиков поймал восемнадцать кошек. Мы принесли их в комнату, где хранился реквизит, и посадили в сундук, который Лейтоны использовали в номере. Не желая быть чрезмерно жестоким с кошками, я просверлил в стенках сундука отверстия для воздуха.

В спектакле один из Лейтонов говорил другому, игравшему негра-посыльного: «Парень, открой мой сундук и достань парадный костюм». В тот вечер, когда сундук открыли, кошки выскочили из него в злобе и ужасе и понеслись во все стороны. Одни убежали за кулисы, вскарабкались по декорациям и исчезли на колосниках. Другие попрыгали в ложи и метались между рядами оркестра. Нечего говорить, какое-то время на этом шоу царил ад кромешный.

Я повторю, что всё это шутовство, розыгрыши и проказы делались абсолютно беззлобно. Мне кажется, в те времена актёры в целом были гораздо менее чувствительны к розыгрышам, чем современные звёзды.

Конечно, в те времена не было возможности сколотить состояние в шоу-бизнесе за один вечер. Обучение было трудным и длилось годы. Реклама находилась в младенческом периоде, и никто не мог произвести впечатление на публику одним только красивым лицом, фигурой или необыкновенными любовными приключениями. Не было и телевизионных рейтингов для пробуждения ревности у других звёзд.

Важна была работа — почти единственное, что принималось в расчёт. Если менеджер хотел знать, насколько ты хорош, он приходил в театр на твоё выступление и решал лично. Он не полагался на расчёты волшебников-математиков, убеждающих,

что они могут определить отношение миллионов людей к звезде, после того как опросят горстку домохозяек с их мужьями. Напротив, он определял твою эффективность по приёму, который оказывают люди, заплатившие за твоё шоу. Наше отношение к рекламе было таким, как у Джорджа М. Когана, говорившего репортёру: «Мальчик, мне всё равно, что ты обо мне сочиняешь, если пишешь моё имя без ошибок».

В водевиле у нас, конечно, не было проблем с рекламой, пока Джо Китон, авантюрная душа, не делал безрассудных попыток отхватить больше места в газетах. Местные газеты, дававшие объявления водевильных театров, каждую неделю печатали несколько биографий актёров из афиши на следующую неделю, а также лестные отзывы. Но это выходило в разделе развлечений и занимало совсем мало места.

В начале века в Америке были широко распространены расовые и религиозные предрассудки, но реже всего они встречались в шоу-бизнесе, впрочем, как и сейчас. В связи с этим вспоминаю маленький инцидент, вероятно унизивший Билла (Боджанглса) Робинсона, который он позже вспоминал со смехом.

Мне было около семи, когда мы впервые работали в одной программе с Боджанглсом. Во вторник Робинсон разорился и был вынужден занимать деньги у всех взрослых актёров. Его лицо засияло, как только он услышал, что я хоть и маленький, а всегда имею карманные деньги, и в среду он занял у меня два доллара. Робинсон обещал отдать их, но не позаботился известить меня, что я должен ждать до дня получки — субботы.

Никто и никогда раньше не занимал у меня деньги, и я был очень горд сделкой, но после этого на каждом выступлении спрашивал Робинсона: «Мистер Билл, где мои два доллара?»

Это огорчало его всё больше и больше, но он смог продержаться до пятницы, когда, не вынеся назойливого кредитора, пришёл к папе и сказал: «Мистер Джо, не знаю, одобрите вы или нет, но я занял у Бастера два доллара. Он спрашивает о них каждую минуту. Мистер Джо, не могли бы вы дать мне два доллара до завтрашнего вечера, чтобы я заплатил Бастеру и он больше не требовал с меня своих денег?» Папа дал Биллу два доллара, тот заплатил мне, а на следующий день вернул долг моему отцу.

Через тридцать лет Билл играл с Ширли Темпл на студии «XX век Фокс», где мы и столкнулись с ним. Он прогуливался с Дэррилом Зануком, тогда главным продюсером, и мы остановились поболтать. Неожиданно Билл повернулся к Зануку и сказал: «Мистер Занук, никогда не берите взаймы у *этого* человека!»

Заметьте: Билл Робинсон обращался к моему отцу «мистер Джо», что вовсе не требуется от негров в наши дни.

Несмотря на то что театральные профессии первые нарушили границы между расами, в годы моего детства и юности вы бы никогда не увидели белых и негров на сцене одновременно. В водевиле и на Бродвее было очень мало негритянок. Первая, кого я увидел, была Ада Уокер, жена Джорджа Уокера — партнёра Берта Уильямса, и она выступала вместе с Уокером и Уильямсом в полностью негритянском ревю и иногда пела «Свети» (Shine!) — неувядающий хит.

Когда негров допустили в салуны для белых, им ограничили место на противоположном от двери конце стойки. Папа проигнорировал это правило, заглянув в бар бостонского отеля Адамса, который был удобно расположен за театром Кейта. Берт Уильямс, снова выступавший с нами, стоял, как и требовалось, далеко на противоположном конце.

— Берт, — позвал папа, — иди сюда и выпей со мной.

Берт тревожно посмотрел на лица белых, отдыхавших в баре, и ответил:

— Думаю, мне лучше остаться здесь, мистер Джо.

— Отлично, — сказал папа, взяв свой стакан, — тогда я должен прийти к тебе.

Я не пытаюсь доказывать, что у папы отсутствовали расовые предрассудки. Он вообще не знал, что это такое. Никто не рассказал ему об их существовании. Как большинство людей в те дни, если он сильно негодовал по поводу чьих-то действий и этот человек был евреем, он называл его «проклятый шини». Если обидчик оказывался итальянцем, папа говорил о нём «грязный даго». Если тот был ирландцем, он называл его «поганый глупый Мик»[30]. Но это скорее был способ различать мерзавцев, чем обвинение в принадлежности к какой-либо национальности. Одна из редких папиных драк в баре проиллюстрирует это утверждение.

В то время по крайней мере три злейших папиных врага были евреями. Двое из них, Е.Ф. Алби и Мартин Бек, были водевильными воротилами, с которыми он враждовал много лет. Третий — Берт Леви, водевильный карикатурист, которого папа не мог простить за то, что он получил нашу телеграмму и вовремя не отдал, из-за чего мы упустили ангажемент.

Чего папа не выносил, так это наблюдать, как обманывают или дурно обращаются с другим человеком. Если ты стал жертвой, раса не в счёт — он автоматически был на твоей стороне.

Думаю, я упоминал, что мой отец был одним из лучших в

стране мастеров по борьбе без правил. Но сомневаюсь, что указывал, в какое необыкновенное оружие он мог превратить свои ноги. Они были такими же быстрыми, как и его руки, а их гибкость давала ему преимущество перед любым стоящим противником. Однажды он продемонстрировал их ошеломляющую гибкость, помогая мистеру Паско сервировать обед из свежей рыбы. Один раздражительный клиент принёс свою тарелку обратно на прилавок и пожаловался, что рыба несвежая.

Папа стоял по другую сторону прилавка. Когда словесные аргументы истощились, папа махнул ногой поверх прилавка, ступнёй обхватив этого человека сзади за шею, притянул его голову к себе так, что она оказалась в двух дюймах от его собственной, и сказал: «Рыба свежая, и ты, жердь, её съешь».

Что тот и сделал.

В результате многолетнего швыряния меня по всей сцене папина правая рука стала в два раза больше левой. Однажды утром в Лос-Анджелесе он показал её ударную силу всему семейству. Как раз в то время вакцинация стала принудительной, и многие люди, п том числе мои родители, бунтовали против неё. Несколько детей умерли от прививок, и количество этих смертей было достаточным, чтобы о них заговорили по всей стране. Мы были в лос-анджелесском отеле, когда пришли медики, чтобы нас провакцинировать. Кто-то постучал в дверь нашей комнаты; папа ответил и обнаружил там трёх человек — районного санитарного врача, врача из отеля и детектива.

Когда они объявили о своих намерениях, папа ударил районного санитарного врача в нос с такой силой, что сбил с ног не только его, но и тех, кто стоял за ним. Они попадали, как кегли, и папа захлопнул дверь. Мы упаковались за час и переехали в другой отель, и больше никто не приставал к нам с вакцинацией.

По некоторым причинам папа действовал с особым блеском, если ему приходилось драться с несколькими людьми. У меня есть подозрение, что он считал это гораздо более забавным и честным по отношению к противникам. Ему, несомненно, помог талант драться ногами, когда в один субботний вечер он зашёл в «Метрополь» Консидайна — самое популярное заведение у нью-йоркских спортсменов.

Папа отправился туда один. Мама играла в пинокль в «Доме Эрика», а я давал ей непрошеные советы. Как только папа собрался заказать пиво, развязной походкой вошли три студента колледжа. Они разразились глумливым смехом, увидев возле стойки маленького человека с бородой.

— Иди сюда, маленький еврей, — сказал один из них, —

помоги нам отпраздновать, выпей с нами.

Затем они принялись дразнить и мучить его, и достигли апогея своей забавы, надвинув котелок ему на глаза.

— Оставьте его в покое, — сказал мой отец.

— Сдаётся мне, что ты тоже еврей, — произнёс один из студентов.

— Я велел вам оставить его в покое, — закричал папа, когда два других юнца толкнули этого человека.

Первый парень снова обратился к моему отцу:

— Я кое-что спросил у тебя. Ты еврей?

— Конечно, — объявил папа, поразив бармена, который много лет знал его как ирландца.

Студенты начали приближаться к нему. Один размахнулся. Папа уклонился от удара, ногами уложил двух парней, а третьего правым апперкотом вышиб прямо через консидайново окно. Бармен и маленький еврейский джентльмен уставились сначала на разбитое стекло, а потом на двух юных атлетов, лежавших без сознания на полу.

— Ладно, что будете пить, мистер Китон? — спросил бармен.

Джо потёр костяшки пальцев правой руки, как бы размышляя, и сказал:

— Пожалуй, пиво.

Он рассказывал, что собирался пригласить еврейского парня выпить вместе с ним, но решил, что уже достаточно сделал для него. Пока он пил пиво, один из официантов выскользнул из «Метрополя» и позвал толстого полицейского, совершавшего обход. Ведя папу в участок, коп спросил:

— Почему вы не сбежали?

Лицо Джо расплылось в счастливой улыбке.

— А что, уже поздно?

— Да, — грустно сказал коп, — теперь слишком поздно. Дежурный сержант уже в курсе.

Мы с мамой обо всём узнали, когда Джордж Ховард из «Братьев Ховардов» — знаменитой группы банджистов — ворвался в нашу карточную игру. Он появился не вовремя — мама только что назначила 350 с «пиками», что оплачивалось вдвойне.

— Майра! — воскликнул Джордж. — Джо посадили под замок в участке на Западной 47-й улице. Он уложил трёх парней у Консидайна, и теперь его держат под залог в 250 долларов.

Маленькая мама, вынужденная сидеть на двух подушках, чтобы быть вровень с другими, только пристально посмотрела на двух остальных игроков.

— Я назначаю 350, — сказала она воинственно.

Джорджу показалось, что мама его не слышала.

— Майра, я сказал, Джо под замком и…

Мама махнула рукой, чтобы он замолчал. Когда никто не смог назначить больше, она выложила свои «пики» и всё остальное и легко выиграла. Только собрав выигрыш, она повернулась к Джорджу и спросила:

— Так какой, ты говорил, нужен залог для Джо?

— Две сотни и пятьдесят долларов.

Мама полезла за пазуху, достала деньги из «сварливой торбы», вручила их Джорджу Ховарду, сделала знак, чтобы он ушёл, и сказала:

— Всё в порядке, сдавайте карты.

Вместе с большинством водевильных артистов папа не любил Мартина Бека, управлявшего сетью предприятий «Орфеум» — престижной сетью в Чикаго и всех городах к западу. Как член первого союза водевильных актёров «Белые крысы», против которого Бек ожесточённо воевал, папа ссорился с ним ещё с 1901 года. Их антагонизм усилился через шесть лет, когда Кло и Эрлангер в партнёрстве с Шубертами организовали сеть «передового водевиля», чтобы потеснить обоих: сеть Кейта и «Орфеум» Бека. Мы в числе других актёров были наняты новой группой, несмотря на угрозу «чёрного списка» от Объединённого театрального агентства, чьи служащие находились под контролем Бека, Кейта и его партнёра Алби.

К несчастью, новое предприятие продержалось всего три месяца. Запретить всех бунтарей не было возможности, поэтому многие известные актёры, включая нас, были прощены на то время. Но с началом войны в Европе в 1914 году все европейские актёры, которые могли добраться до Америки, поспешили сюда. Они быстро принялись за работу, стараясь вытеснить как можно больше «нелояльных» американских артистов.

Чтобы раз и навсегда показать мятежным актёрам, кто здесь босс, водевильные магнаты и ОТА изводили их всеми доступными способами.

Они определяли гастрольный маршрут так, чтобы актёры не могли за ночь переехать из одного города в другой. Это заставляло артистов бездействовать целую неделю между ангажементами, что значительно срезало их заработки. Устраивались бесконечные споры вокруг исполняемого материала. Но худшим оскорблением для таких известных актёров, как мы, было заставить их открывать шоу, то есть выступать перед неразогретой публикой, пока люди в первых рядах ещё рассаживались.

Вот что сделал с «Тремя Китонами» Мартин Бек в 1916, когда

мы играли в нью-йоркском «Дворце», в то время заменившем «Викторию» Хаммерштейна в качестве важнейшего водевильного театра.

Папа без конца говорил об этом издевательстве и крыл Бека на все корки. Тогда же в дневном шоу уже со сцены папа заглянул за кулисы и увидел своего врага. Тот стоял, скрестив руки, уставившись на него свирепым взглядом.

— Отлично, Китон, — сказал Мартин Бек, — теперь насмеши *меня!*

Папино лицо побагровело. Следующее, что я запомнил: он бросился на Мартина Бека, который повернулся и выбежал из двери за сценой. Но папе было мало выгнать водевильного воротилу из его собственного театра. Он преследовал пыхтящего мистера Бека, толстяка ростом 5 футов и 8 дюймов, по 47-й улице и дальше по Шестой авеню и остановился, только когда потерял его в толпе.

Между тем я остался на сцене один и не знал, что делать. Я пел, декламировал и танцевал джигу, пока папа не вернулся и мы смогли исполнить наш обычный номер. В конце мы заработали наши обычные аплодисменты. Но это была последняя неделя, когда «Три Китона» выступали на хороших условиях в Нью-Йорке и где бы то ни было ещё.

5
ОДИН СПОСОБ ПОПАСТЬ В КИНО

На следующий день Мартин Бек распорядился, чтобы время нашего номера было урезано с семнадцати минут до двенадцати. Конечно, он знал, как никто, насколько трудно накануне вечером урезать пять минут от такого импровизированного и легкомысленного фарса.

Мы и не пытались.

Напротив, папа принёс на сцену «Дворца» долларовый будильник. Заводя его, он объяснял публике, что, к нашему сожалению, менеджмент не позволит нам сделать полный номер. Но мы постараемся сделать всё, что сможем, за тот короткий срок, который нам разрешили оставаться на сцене. Он ставил будильник прямо перед огнями рампы. Когда он звонил, мы останавливались независимо от того, чем занимались: дрались, гонялись друг за другом или танцевали. Мы останавливались как вкопанные прямо в середине действия; папа забирал будильник, и мы уходили.

Это был чудесный способ выразить наше возмущение. Публика была с нами на сто процентов, но плохо, что не публика нанимает актёров. Мы закончили сезон, отыграв две недели в театре Лоу. Это было скверно, даже несмотря на то что Лоу платил 750 долларов в неделю — столько же, сколько мы получали у Кейта.

Скверно потому, что мы играли три шоу в день вместо двух. Для артистов высокого уровня вроде нас, всегда работавших на лучших условиях, это означало огромную потерю престижа. Все профессионалы понимали, что ты на закате своей карьеры, если соглашаешься на такое.

Именно тогда успех в Англии имел бы огромное значение, и мы могли бы вернуться туда работать.

Многие знаменитые актёры предпочитали совсем не работать, лишь бы не соглашаться на плохие условия. Мы не были настолько упрямы или глупы. Мы видели, как некоторые из них сидят и ждут годами чего-то более достойного. Для большинства из них эта возможность так и не наступила, и через какое-то время о них забывали.

Мы договорились между собой, что не позволим подобному случиться с нами. Когда настал следующий сезон и мы не смогли получить хороший ангажемент, то подписали контракт на работу в сети театров Пэнтейджеса на Западном побережье. Но вскоре

обнаружили, что играть наш грубый и костоломный спектакль три раза в день слишком изнуряюще и болезненно.

Мы умоляли Александра Пэнтейджеса позволить нам делать только два шоу в день. Пэнтейджес был суровый старый грек, который начал сколачивать своё состояние, работая швейцаром в салуне на Клондайке во время золотой лихорадки. Опыт, полученный им на ледяном Севере, не сделал его добрее. «Вы подписали контракт на три шоу, — сказал он, — и будете играть три шоу в день».

Вдобавок к трудностям трёхразовых выступлений папа недавно переключился с пива на крепкий ликёр. Принудительная работа на плохих условиях давала ему лишнее оправдание пьянства. В номерах, подобных нашему, точно выверенное время означало всё. Опоздаешь на полсекунды пнуть или уклониться от удара, и рано или поздно переломаешь кости. Папа никогда не был одним из валящихся с ног алкашей, но этого и не требовалось, чтобы подвергнуть опасности здоровье нас обоих.

«О, со мной всё в порядке», — говорил он, если я напоминал об осторожности, — и не забывай, что я твой отец. Так что не читай мне нотаций». Я пытался взогреть папу во время выступлений, слегка наказать его, но это тоже не срабатывало. Он смеялся надо мной, когда я угрожал, что уйду, если он не бросит пить.

В Сан-Франциско он бывал навеселе слишком часто. Мы собирались двигаться в Лос-Анджелес, чтобы открыться в следующий понедельник в театре Пэнтейджеса. Но в ту неделю в Сан-Франциско я сказал маме: «Я собираюсь бросить шоу».

Мама не возражала. Она сама пыталась отговорить папу от выпивки перед выступлениями. Как бы там ни было, шоу значило для неё гораздо меньше, чем для нас.

Но никто из нас не мог придумать простого способа сообщить папе плохую новость. Он бы не выдержал и разрыдался, как ребёнок, умоляя дать ему ещё один шанс. Я не желал видеть, как мой отец потеряет человеческий облик. Я сомневался, смогу ли это вынести. Хотя не сказал бы, что не был на него как следует сердит.

В общем, мы с мамой ничего ему не сообщили. Пока он был в одном из салунов в вечер перед отъездом в Лос-Анджелес, мы уложили вещи и сели в поезд, шедший на Запад.

Мы даже не оставили ему записку.

Я поехал в Нью-Йорк посмотреть, не удастся ли найти работу "одиночным номером», как говорят в водевиле. Мама отправилась в Детройт некоторое время погостить у друзей.

Когда папа вернулся в отель и увидел, что нас нет, то не стал

беспокоиться. Он всегда был оптимистом и решил, что мы уехали в Лос-Анджелес без него, и, только войдя в лос-анджелесский театр Пэнтейджеса, сообразил, что я отменил остаток турне.

Никто не мог сказать ему, где мы. Не зная, что делать дальше, он уехал в Маскигон, надеясь обнаружить нас там. И в Маскигоне он провёл оставшуюся часть зимы.

Наш дом был летним коттеджем без отопления и водопровода, но, за исключением физических неудобств, это было неплохое место для папы. Некоторые из его старых водевильных друзей ушли на покой и жили там круглый год. Дети всё ещё учились в маскигонской школе поблизости, а это значило, что половина семьи была с ним.

На банковском счету хватало денег, и папа не собирался умирать в Маскигоне ни от голода, ни от одиночества. Зная его, я был уверен, что смерть от угрызений совести ему тоже не грозит.

Тем временем в Нью-Йорке я попал в кино. Пробыв месяц в Детройте, мама сжалилась над папой и присоединилась к нему в Маскигоне. Надо было видеть его лицо, когда мама объяснила, чем я занимался. Папа всегда глумился над кино и считал его временной прихотью вроде заниженной талии на платьях, но гораздо менее интересной.

Незадолго до этого Уильям Рэндольф Херст[31], уже занимавшийся кинобизнесом как любитель, убеждал нас делать для него комедии в двух частях[32].

— *Что* вы говорите? — загремел папа. — Вы хотите *показывать «Трёх Китонов»* на простыне и за десять центов?

Позже Херст предложил нам контракт на целую серию двухчастевок, основанную на комиксах «Воспитывая папочку», которые печатались в его газетах. Херст сказал, что папа мог бы сыграть Джиггса — главный персонаж. Папа опять отказался.

Как большинство водевильных актёров средних лет, он смеялся, если кто-нибудь предсказывал, что «скачущие картинки», как их всё ещё называли, скоро заменят водевиль в качестве любимого развлечения в стране. В конце концов, услышав ужасные новости обо мне, он простонал: «Наш Бастер в кино? Я с трудом верю в это».

Мама, не более деликатная к папиным чувствам, чем другие многострадальные жёны, всё же не торопилась рассказывать ему, что я отказался от места в большом бродвейском шоу ради работы в кино.

— Мне не хотелось, чтобы у бедняги пошла пена изо рта, — позже объясняла она.

Добравшись до Нью-Йорка в феврале 1917 года, я пришёл прямо в офис Макса Харта, наиболее влиятельного театрального

агента в Нью-Йорке. Я сказал ему, что бросил семейное шоу и хочу некоторое время поработать один.

— Я достану тебе любую работу, какую захочешь, — сказал Харт. Он тут же надел шляпу и повёл меня в офис братьев Шубертов на той же улице. Они набирали новый состав для своего годового ревю «Мимолётное шоу», которое тогда было одним из лучших на Бродвее.

Мистер Харт, немногословный агент, отвёл меня прямо в личный офис Джей Джей Шуберта. Как обычно, Джей Джей отбирал людей с помощью вялого шепелявого джентльмена, которого все называли «Мамаша Симмонс».

— Это Бастер Китон, — сказал им Макс Харт, — возьмите его в своё шоу.

Джей Джей оглядел меня и спросил:

— Вы умеете петь?

— Конечно, умею, — ответил я, хотя это был довольно глупый вопрос. Если мистер Шуберт примет меня, то за мою комедию. И он нанял меня, не попросив спеть и не задавая других вопросов.

«Мимолётное шоу» обычно выступало в Нью-Йорке шесть месяцев, а потом отправлялось в дорогу на оставшиеся полгода. Мою зарплату определили в 250 долларов в неделю за Нью-Йорк и 300 долларов за турне. Через пару дней я получил сценарий ревю.

Но за день-два до начала репетиций я натолкнулся на Лу Энгера, комика-голландца, который много раз выступал с нами в одной водевильной программе. Энгер был вместе с Роско (Фатти) Арбаклом. экранным комиком. Представляя нас, он объяснил, что Арбакл недавно ушёл от Мака Сеннетта[33], чтобы делать свои собственные комедии в двух частях. Джо Скенк их продюсировал, а Энгер только что бросил водевиль и стал менеджером студии Джо.

Я видел некоторые работы Арбакла в комедиях Сеннетта и от души восхищался ими. Он сказал, что много раз смотрел наши выступления и они всегда ему нравились.

— Бастер, ты когда-нибудь снимался в кино? — спросил он. Я ответил, что не снимался, и Роско предложил:

— Почему бы тебе не прийти завтра утром на студию «Колони»? Я там начинаю новый фильм. Ты сыграешь эпизод, и, возможно, тебе понравится.

— Мне бы хотелось попробовать, — сказал я.

Студия «Колони» располагалась в большом складском здании на Восточной 48-й улице. Когда я пришёл, всё гудело от бурной деятельности. Помимо компании Арбакла, в других частях студии

делали романтические мелодрамы компании Нормы Толмадж, её сестры Констанс и пары других. Мне это показалось удивительным, как будто я попал на огромную фабрику развлечений, где одновременно выпускались различные шоу.

Двухчастевка, которую Роско начал в тот день, называлась «Ученик мясника» (The Butcher Boy). Действие происходило в провинциальной лавке, и мне досталась роль наивного незнакомца, который просто так зашёл в тот момент, когда Роско и Эл Сент-Джон начали швырять друг в друга мешки с мукой. Как и Арбакл, Сент-Джон был одним из «Кистоун копс»[34] у Сеннетта.

У Роско под рукой были коричневые бумажные мешки, наполненные мукой, завязанные и готовые к употреблению. Он, не теряя времени, подключил меня к работе.

— Как только ты войдёшь в лавку, — объяснил он, — я кину один из этих мешков в Сент-Джона. Он присядет, и ты получишь прямо по лицу».

Это казалось пустяком после взбучек, которые я долгие годы принимал от папы.

— Ужасно трудно не уклониться, если ждёшь, что тебя ударит такая штуковина, — сказал Арбакл, — поэтому, когда войдёшь в дверь, оглянись. Как только я скажу: «Поворачивайся!» — ты повернёшься, а она уже летит в тебя.

Так и было.

Арбакл, весивший 280 фунтов, заслужил репутацию мастера по метанию тортов, пока работал у Сеннетта. В тот день я открыл, что он мог вложить всё сердце и каждую унцию своего веса в швыряние мешков с мукой с безошибочной точностью. В этой штуке оказалось достаточно силы, чтобы полностью перевернуть меня. Мои ноги оказались там, где раньше находилась голова, и без какой-либо моей помощи, а в ноздри и рот набилось столько муки, что хватило бы на один из маминых старомодных пирогов. Я был новичком в бизнесе, поэтому меня вежливо подняли и отряхнули, но свободно дышать я смог только через пятнадцать минут.

По сюжету я должен был купить чёрной патоки на 25 центов. Я принёс с собой оловянную бадью, но, зачерпнув, увидел, что уронил свой четвертак в патоку. Роско, Эл Сент-Джон и я по очереди пытались его достать, и к концу этой работы все трое перемазались с головы до ног. В тот день меня к тому же пригласили быть укушенным собакой. Между этими занятиями я говорил себе, что моя долгая карьера в роли Человека-Швабры оказалась самой подходящей для начала работы актёром кино. И всё в новом деле казалось мне волнующим и удивительным.

Как-то раз мне сказали, что моя первая сцена в «Ученике

мясника» по-прежнему единственная комедийная сцена, когда-либо делавшаяся с новичком, которую снимали только один раз. Другими словами: мой дебют в кино был сделан без единого дубля.

Роско — никто из знакомых никогда не называл его Фатти, — разобрал передо мной камеру так, чтобы я понял, как она работает и что может делать. Он показал мне, как проявить плёнку, разрезать, а затем смонтировать. Но величайшим явлением в киносъёмке мне показалось то, что она автоматически убирает физические ограничения театра. Так много можно показать на сцене, только если она огромна, как нью-йоркский ипподром.

У камеры нет ограничений. Её сцена — весь мир. Если вам нужны для фона и декораций города, пустыни, Атлантический океан, Персия или Скалистые горы, вы просто берёте туда свою камеру.

В театре вы должны создавать иллюзию путешествия на корабле, поезде или самолёте. Камера позволяет показывать публике реальные вещи: настоящие поезда, лошадей, фургоны, снежные бури и наводнения. Ничто из того, что вы думаете, чувствуете или видите, не выходит из поля зрения вашей камеры.

То же относится к способам обращения со светом в кино. Тогда ещё не умели так эффективно управляться с искусственным освещением, как сейчас. Зато заставляли солнце «работать» на открытых площадках, на крышах или в студиях, где были огромные стеклянные потолки. Солнце давало драгоценную заднюю подсветку, переменную подсветку, и её усиливали рефлекторами. В театре можно использовать только искусственное освещение, а оно всего лишь даёт эффект света, идущего сверху на определённый участок сцены. И все в кино были согласны, что это только начало!

Китон в Аризонской пустыне

С первого дня у меня не было сомнений, что я полюблю работу в кино. Я даже не спросил, сколько мне заплатят за участие в фарсовых комедиях Арбакла.

Мне было почти всё равно.

Люди, знающие толк в финансовых делах, часто говорили мне, что я распоряжаюсь своими деньгами как тупица. Не сказал бы, что они неправы. Но несмотря на то что всю свою жизнь я занимался самой ненадёжной из профессий, деньги никогда не были важны для меня.

Вполне ясно представляю, что человек может чувствовать себя крайне неудобно, если ему не хватает средств на хорошую еду, крышу над головой и приличную одежду. Но начиная с моих детских лет «Трём Китонам» хватало на всё, чего бы они ни захотели, и ещё немного оставалось. Мы даже смогли положить некоторую сумму в банк на пресловутый чёрный день.

Мне кажется, если ты настоящий профессионал, твоим принципом должна быть постоянная работа. Если сможешь этого придерживаться, твои наниматели рано или поздно начнут платить столько, сколько ты стоишь.

А куда они денутся?

Сказав всё это, я должен признаться, что был очень удивлён, когда в конце моей первой недели в качестве киноактёра обнаружил в конверте всего 40 долларов. Я обратился к Ау Энгеру, и он объяснил, что заплатил мне всё, что позволил ему бюджет. Через шесть недель моя зарплата достигла 75 долларов, а вскоре и 125 в неделю.

Макс Харт, как любой другой театральный агент, был не из тех, кто недооценивает чек на крупную сумму. Но когда я рассказал ему, что хочу уйти из «Мимолётного шоу» с зарплатой 250 долларов в неделю ради работы в кино за 40 долларов, он ответил, что я поступаю очень мудро.

«Изучи всё что можешь в этом деле, Бастер, — говорил он, — чёрт с ними, с деньгами. Кино — вещь многообещающая, поверь мне».

В тот самый день, когда я вошёл в бизнес, где добился своего величайшего успеха, я встретил девушку, позже ставшую моей первой женой. Она пыталась сниматься в эпизодических ролях, но не особенно удачно, а в тот момент работала секретаршей и помощницей Арбакла. Она сразу пленила меня и показалась кроткой, тихой девушкой, очень доброй и полной женственного очарования. Вскоре после нашего первого свидания я встретился с её матерью и остальным семейством. Они были удивительно живыми и весёлыми, с хорошим чувством юмора. Кстати, из-за того, что моё детство прошло на сцене, я никогда не был робким

и застенчивым с женщинами. Не могу утверждать, что понимаю их, но, как мне сказали. Сократу, Шопенгауэру и Эйнштейну это тоже не удавалось.

Роско и я сделали только пять или шесть двухчастевок в Нью-Йорке. Затем в октябре 1917-го вся группа отправилась в Голливуд. Моя будущая жена поехала вместе с нами. Как только мы прибыли, я послал за родителями. Джинглс и Луиза, ещё учившиеся в маскигонской школе, присоединились к нам на время летних каникул.

Кадр из фильма
«Любовное гнездышко»

Чем дольше я работал с Роско, тем больше он мне нравился. Я безоговорочно уважал его работу и как актёра, и как режиссёра комедий. Он делал такие падения, на которые другой человек его веса никогда бы не решился, и обладал удивительной способностью придумывать гэги прямо на месте. Роско любил весь мир, и весь мир любил его в те времена. Его актёрская слава росла так быстро, что скоро он уступал только Чарли Чаплину.

Арбакл был необыкновенным, по-настоящему очаровательным толстяком. В нём не было ничего дурного, никакой злобы или зависти. Казалось, всё его забавляет и радует. Он легко давал советы и слишком легко тратил деньги и давал взаймы.

Я не смог бы найти лучшего человека, кто обучил бы меня кинобизнесу, или же более знающего. Мы никогда не спорили, и я могу вспомнить только одну его фразу, с которой не согласился.

«Ты не должен забывать, — сказал он в тот день, — что средний уровень сознания нашей публики — двенадцать лет». Я долго раздумывал над этим, фактически целых три месяца, а затем ответил Роско: «Думаю, тебе лучше забыть идею, что у зрителей мозги двенадцатилетних. По-моему, тот, кто в это верит, не сможет долго продержаться в кино». Я указал, как быстро фильмы совершенствуются технически, а студии всё время предлагают лучшие сценарии, используют лучшее оборудование и нанимают более интеллигентных режиссёров.

«Рождение нации» Гриффита ошеломило тех, кто раньше считал кино не более чем интересной игрушкой. Шедевр Гриффита теперь показывают за два доллара, что не меньше, чем брали в те времена за бродвейские пьесы.

«Кто-то постоянно делает хорошие фильмы, — сказал я, — их придут смотреть люди с сознанием взрослых». Всё обдумав, Арбакл согласился, что я прав. Но замечаю, что низкая оценка сознания публики до сих пор сохранилась в Голливуде. Я иногда думаю: смогло бы телевидение (бесплатное или платное) так быстро догнать и сокрушить киноиндустрию, если бы студийные боссы отвергли этот миф?

Переехав в Голливуд, папа оставался снобом по отношению к кино, но я затащил его поработать в паре арбакловских фильмов. Папины падения потрясли Роско и всех остальных. Трюк, которым папа лишил всех конкурентов дара речи, был таким: он клал одну ногу на стол, затем другую и падал после того, как пару секунд, казалось, сидел на воздухе.

Однажды Роско снимал сцену, в которой папа должен был дать мне пинка. После первого дубля Роско сказал: «Камера снимает не с той стороны. Не могли бы вы пнуть Бастера левой

ногой?». Папа проворчал: «Я пинал Бастера в зад почти двенадцать лет, и не надо говорить мне, как это делается». Роско засмеялся и объявил перерыв на обед. Позже, перед началом работы, он переставил камеру на другую сторону площадки так, что папа мог пинать меня в своей традиционной манере.

В июне 1918 года меня призвали в армию Дяди Сэма на Первую мировую войну рядовым пехотинцем за 30 долларов в месяц. Мои заработки на тот момент поднялись до 250 долларов в неделю, и Джо Шенк регулярно посылал моим родителям 25 долларов в неделю всё время, что я был в армии.

Моя будущая жена уехала обратно в Нью-Йорк, родители вернулись в Маскигон, где папа быстро получил работу на военном заводе, выпускавшем корпуса для снарядов. Невзирая на то что я был пехотинцем, папа писал мелом на каждом сделанном им снаряде: «Задай им жару, Бастер!»

Нашей частью была 40-я дивизия, прозванная «Солнечной». Меня направили в лагерь Кирни под Сан-Диего, где я прошёл кратчайшую в истории американских войск подготовку новобранцев. После пары дней в карантине мне сделали прививки в двойных дозах. Все говорили, что нас отправят во Францию, как только наладят транспорт. Они не шутили. У меня было всего лишь десять дней муштры во взводе для новобранцев, которых мне хватило, чтобы освоить команды: «Смирно!», «Стой!» и «Вперёд марш!». Всё это с руками, онемевшими от мощных инъекций.

Затем меня отправили в постоянный взвод. Мои дела могли пойти хорошо, если бы один импульсивный офицер не дал команду, которой я никогда не слышал. Она звучала так: «Кругом марш!». Я шагнул вперёд, а все остальные повернулись и пошли назад. Меня тут же ударил в подбородок и нокаутировал чей-то приклад. Я не терял сознания, но с таким же успехом мог бы и потерять, потому что был не в силах подняться. Пока я лежал в обалделом состоянии, мои братья по оружию, мои дорогие товарищи должны были перепрыгивать через меня или отступать в сторону, чтобы не задеть ногами.

Не понимая, что вызвало все эти прыжки и отступания в сторону, несколько офицеров подбежали сбоку к нашей роте. Только наклонившись и заглянув через ноги солдат, они обнаружили мою маленькую скорчившуюся фигурку.

«Рота, стой!» — закричал самый расторопный из офицеров. Они поставили меня на ноги и спросили: «Ушиблись?» Ушибся! Я был далеко отсюда. Мне показалось, что я ранен и пал в бою с немецкой армией. «Мы победили?» — спросил я. Спросил со всей серьёзностью, но никто этого не понял, и все расхохотались —

явление, которое часто даёт человеку незаслуженную репутацию остряка.

Я ничуть не забавлялся, видя, как фарс вливается в мою новую армейскую жизнь. Я воспринимал службу достаточно серьёзно, регулярно штудировал азбуку Морзе, осваивал чтение карт и семафорные сигналы. В конце концов я обнаружил, что оказался самым образованным солдатом в своей части. Фактически за всё время службы я не встретил ни одного завербованного, включая тех, кто присоединился во время испано-американской войны, которые бросили бы больше одного случайного взгляда в армейские учебники.

Нас отправили на Запад, разместили в лагере Аптон, Лонг-Айленд, и продержали там три дня и три ночи, пока шла подготовка к заморской службе. Кроме того, нам делали добавочные медицинские уколы.

У меня не всегда получалось воспринимать эту войну серьёзно. Во-первых, я не мог понять, почему мы, французы и англичане сражались с немцами и австрийцами. Жизнь, проведённая в водевиле, сделала меня интернационалистом. Я встречал слишком много доброжелательных немецких артистов — певцов, акробатов и музыкантов, чтобы поверить, что они могут быть такими злодеями, как их изображали в наших газетах.

Зная немцев, японских жонглёров, китайских фокусников, итальянских теноров, шведов, поющих йодлем и играющих на колокольчиках, ирландских, еврейских и голландских комиков, британских танцоров и вертящихся дервишей из Индии, я считал, что люди во всём мире примерно одинаковые. Не как индивидуальности, конечно, а в целом как группы.

Я к тому же ненавидел свою военную форму, из-за которой выглядел и чувствовал себя смешным. Очевидно, генерал по снабжению никак не ожидал, что человеку ростом 5 футов и 5 дюймов позволят служить в американской армии. Мои штаны были слишком длинными, китель сидел мешком, а трюк с ножными обмотками я так и не освоил. Ботинки восьмого размера, выданные мне, были гораздо больше моей ноги шестого с половиной размера. Из них к тому же торчали гвозди. А кожа, из которой они были сделаны, оказались жёсткой, как шкура носорога. Старожилы в нашей части давно потеряли надежду получить подходящую форму. Они перешивали её у гражданских портных и покупали прочные рабочие ботинки, которые умудрялись достаточно замаскировать, чтобы пройти проверку.

Всё это может объяснить, почему я пару раз забывал о намерении стать хорошим маленьким солдатом. Первое из этих прегрешений произошло в тот день, когда я позвонил своей

девушке и она приехала увидеться со мной в лагерь Аптон.

Она прибыла в наш «Гостиный двор» около часу дня на огромном «паккарде», принадлежавшем её семье. У «паккарда» был откидной верх, а за рулём сидел шофёр в ливрее. Моя девушка выглядела ослепительно. «Паккард» тоже. Это сочетание подсказало мне идею. Мы, ничтожные новобранцы, не имели права выходить за пределы лагеря, а наши офицеры имели. В Аптоне стояла жара, и эти высокопоставленные особы не носили кителей, а их рубашки цвета хаки с чёрными трикотажными галстуками выглядели в точности как наши.

Мне казалось, что если я поеду из лагеря со своей девушкой и на такой изумительной машине, то легко смогу миновать часовых. В конце концов, на мне не будет фуражки рядового и безразмерного кителя. Если часовой не заглянет внутрь машины, он никогда не увидит мои мешковатые штаны и неуклюжие ботинки с гвоздями.

Я собирался салютовать часовым так же небрежно, как наши офицеры. Когда рядовой отдавал честь, особенно если он был новобранцем, он делал левую руку дощечкой и резко подносил ко лбу, держа её так, пока офицер не ответит, а затем отдёргивал её назад и прижимал к боку. Офицеры (и профессиональные солдаты-ветераны) не фиксировали руку, пока она не поднималась почти до левой брови. Они не отдёргивали её обратно, а позволяли свободно опуститься.

Если я мог имитировать Гудини, китайский язык и папу на сцене, то подумал, что смогу проскочить, изобразив часовому офицерский салют.

Я спросил у своей девушки, есть ли рядом с Аптоном какое-нибудь место, где можно повеселиться. Она сказала, что мы недалеко от Лонг-Бич; я сел в машину, и мы поехали.

Всё прошло как надо. Внутренний часовой, а потом и наружный чётко салютовали мне, пока мы проезжали ворота, и я отвечал им томным и снисходительным офицерским салютом.

В те дни Лонг-Бич всё ещё оставался фешенебельным морским курортом. Там было чудесное заведение с хорошей едой и танцами — «Воздушные замки», одно из многих предприятий, начатых покойным Верноном Каслом и его женой Ирен на пике их сказочно успешной танцевальной карьеры.

Не могу отрицать, что чувствовал себя весьма по-идиотски, входя в этот импозантный закусочно-танцевальный дворец в мешковатых штанах и неуклюжих ботинках. Но мы великолепно провели время. Это было наслаждение: есть нормальную еду вместо армейской жратвы и пить кофе, похожий на кофе. В тот день мы пробыли вместе восемь или десять удивительных часов.

Моя девушка оплатила счёт, потому что у меня не хватило денег, и мы поехали обратно в Аптон, где наружный и внутренний часовые с готовностью отсалютовали мне.

Через день или два мы погрузились на транспорт. Скажу, что раньше я путешествовал более комфортабельно. Мы спали в гамаках по три в ряд, висевших в четыре яруса один над другим. Вши, с которыми мы так близко сошлись позже, уже были на борту.

Нас высадили в английском порту, который по-прежнему засекречен со времён Первой мировой, насколько я знаю. Оттуда пришли пешком в нечто, называемое англичанами «лагерь для отдыха», — их величайшая ошибка с тех пор, как доктор Джекилл превратился в мистера Хайда.

Через два дня нас перевели в другой лагерь для отдыха. В обоих лагерях англичане кормили нас одной и той же дрянью три раза в день. Проблема была в том. что поначалу она нам не нравилась. Еда состояла из кусочка жёлтого сыра размером в две кости домино, одного сухаря и чашки чая без сахара, лимона или молока. Пробыв день во втором лагере, мы погрузились на транспорт, переправивший нас через Ла-Манш в милую Францию, всегда такую радостную, если не идёт война.

Пароход был так переполнен, что мы пересекали Ла-Манш стоя. Там была комната, где можно сидеть, но и её занимали солдаты, которые тоже ехали стоя.

Высадившись, мы прошли восемь миль до другого лагеря. В ту войну я заметил одно свойство французской местности, которое так и не смог объяснить. Куда бы мы ни шли во Франции, казалось, что идём в гору, и так было, когда мы уходили из лагеря и когда возвращались обратно. Ходьба в огромных ботинках с торчащими гвоздями может воздействовать на человеческий мозг гораздо сильнее, чем думают физиологи.

Во французском лагере для отдыха мы спали под круглыми тентами ногами к центру, а головой поближе к сквознякам из огромных дверей. Нам велели не распаковывать мешки, а только достать одеяла. Считалось, что так мы быстрее доберёмся до убежища в случае воздушного налёта. Это было началом испытания, которое я никогда не забуду.

Семь месяцев, что я был солдатом во Франции, все ночи, за исключением одной, приходилось спать на земле или на полу сараев, мельниц и конюшен. В этих постройках ближе к полу всегда сильный сквозняк, и вскоре я почувствовал, что от холода у меня портится слух. На той войне, кроме дождя и грязи, мы мало что видели, но не по этой причине я помню так ясно первый день, когда светило солнце.

В тот день у дороги я нашёл ежевику и собирал её, взобравшись на низкую каменную стену. Стоя наклонившись, я почувствовал, что кто-то находится у меня за спиной. Не разгибаясь, я взглянул между своих ног и увидел кожаные краги офицера и конец его короткой щегольской трости. Это был майор. Я выпрямился, повернулся и встал по стойке «смирно».

«Отставить!» — сказал майор. Меня учили, что после «отставить" я должен немедленно возобновить то, что делал до команды «смирно». Раз я склонившись, собирал ежевику, прежде чем меня прервал майор, то и вернулся к этому занятию. Мне не пришло в голову, что лишённый воображения майор не станет дожидаться, пока мой зад окажется у него перед лицом. Вместо того чтобы сказать что-нибудь остроумное, он ударил меня по спине тростью. Я потерял равновесие и упал головой вперёд в ежевичные кусты и ещё не поднялся, как он пошёл дальше. Я закричал ему вслед: «Надеюсь, вы проиграете свою войну!» Он шёл, пошевеливая плечами, — наверное, забавлялся. Однако он не вернулся, и я мог спокойно есть эту дикую французскую ежевику.

Неважно, какими усталыми и грязными мы были, неважно, что некоторые из нас жаловались, — всегда находились ребята, сохранявшие чувство юмора. Помню, однажды наша толпа вывалилась из переполненного поезда. Мы были грязные до омерзения, и вши поедали нас заживо. Один приятель, моясь, с лицом, залепленным мыльной пеной, прокричал: «Рожать, наверное, очень больно, но если в глазах армейское мыло — это ад!».

Армия не торопилась отдавать нам хотя бы часть нашей месячной тридцатидолларовой платы. Без сомнений, генерал Першинг не хотел, чтобы мы потратили её на разгульную жизнь. Пока не наступил день первой получки, мы думали только о еде. потому что нас не кормили ничем, кроме армейского пайка: бобов, консервированной солонины и горячительных напитков загадочного происхождения. В тот первый день получки мы, позвякивая франками в карманах, бросились добывать всю еду, какая могла поместиться в наших животах.

Паёк пробудил долго дремавшую предприимчивую сторону моего характера. За несколько недель до того мы с другом выторговали у хозяина ближайшей французской таверны право на две тарелки с бифштексом и жареной картошкой. С тех пор вкус этого будущего бифштекса снился нам каждую ночь. Но он должен был стать всего лишь частью нашего большого застолья. Получив деньги, мы ходили с одной фермы на другую и скупали яйца. Одно яйцо стоило франк, а франк равнялся 20 центам. Но

мы не остановились, пока не собрали 22 яйца. Потом отнесли их в таверну и попросили хозяина сделать гигантский омлет, который съели в дополнение к бифштексу с жареной картошкой. Мясо было около четверти дюйма толщиной, но на вкус лучше всех «шатобрианов», которые я ел позже.

После перемирия нас отправили на пароходах из Амьена в маленький город недалеко от Бордо. В этом городе с населением 12 000 человек, кроме нашей пехотной дивизии, расквартировались две другие: сапёрная и пулемётная. Всего собралось 45 000 американских солдат. Там мы месяцами ждали отправки домой и снова были вынуждены спать на земле или на полу сараев, мельниц и подвалов.

Мы организовали несколько зрелищ с помощью полкового оркестра. Я делал пародию на змеиный танец[35] и другие номера в этих наспех сколоченных шоу.

Однажды офицер зачитал мне штабную директиву, которая предписывала, чтобы я исполнил змеиный танец на обеде в честь бригадного генерала в его штабе за десять миль отсюда.

Мне пришлось идти туда пешком. Я закончил выступление, и лейтенант спросил, как я собираюсь возвращаться в город. Услышав, что пешком, он сумел одолжить у генерала его казённую машину для меня.

Должен сказать, что все эти ночёвки па земле не улучшили мою внешность. Мои брюки, по-прежнему слишком длинные, отвисли на заду, а на обмотках было полно складок. Некогда изящная фуражка съёжилась от дождей. К несчастью, ботинки восьмого размера на моих ногах шестого с половиной размера совсем не съёжились, и теперь поверх сапожных гвоздей на них были подковы.

На дверцах машины, конечно же, были генеральские знаки, и американский флаг гордо реял над ней. Это подало мне идею. Если бы генеральский ординарец, который вёл машину, посодействовал мне, я мог бы сделать сюрприз своим товарищам, собравшимся в тот вечер на городской площади. Они все решили там быть.

Только что прошёл очередной день получки, а это значило, что каждый, кто не покалечен, придёт туда петь песни, пить доброе французское вино прямо из бутылки и целовать всех девушек, оказавшихся на целовальном расстоянии.

Ординарец согласился помочь, так что я разместился на заднем сиденье, опустил шторы на боковых окнах и попросил ехать к отелю «Гранд». Кроме ратуши, это было самое лучшее здание на площади. Никто из пирующих рядовых, капралов, сержантов и молодых офицеров не видел генерала шесть месяцев,

и все они повскакивали, когда машина остановилась перед отелем. Ординарец вышел и помчался вокруг машины открывать для меня заднюю дверцу. На площади раздался стук падающих бутылок, когда рядовые и офицеры подпрыгнули и вытянулись по стойке «смирно».

«Мой» ординарец тоже встал по стойке «смирно», едва я вышел из машины в своей пыльной и мятой форме. Я сказал через плечо: «Сегодня вечером вы мне больше не понадобитесь». Мне дали спокойно пройти около пятнадцати футов, а затем вся банда узнала меня и разразилась проклятиями. Полетели бутылки, помидоры, яблоки и яйца.

«Сукин сын!» — неслось из сотен пересохших глоток. Я кинулся в ближайшую аллею и благодаря тяжёлым сценическим тренировкам развил скорость, которой хватило, чтобы выбежать из города, а потом всю ночь мирно проспал в сарае. С первым лучом зари я прокрался обратно, но сержант засёк меня: «Капитан хочет видеть вас, капрал».

Я не знал, чего хочет мой капитан, но очень хорошо знал, что он вызывает меня не для повышения или награды. Но когда я пришёл в его офис, он сказал: «Вчера вечером вы устроили два отличных шоу. Второе мне понравилось больше. Думаю, что мог бы предать вас военному суду, но вы, несомненно, оживили старую площадь, не говоря о том, что напугали до полусмерти моих молодых офицеров, которые подумали, что вляпались в неожиданную проверку. Мы не дадим им стать слишком самодовольными, правда, капрал?»

Я согласился, что не дадим.

Позже меня приписали к поезду, который вёз около 900 раненых в распределительный центр у Ла-Манша. Я был единственным недемобилизованным в этой поездке. Работа оказалась сложной. Мы должны были достать для раненых амуницию и пайки и разместить больше сорока этих бедняг в 22 товарных вагона.

На обратном пути нам следовало сделать в Париже пересадку на поезд в Бордо, но мы предпочли опоздать на него и остаться на ночь в Париже. Это выходило за рамки задания и фактически означало самовольную отлучку, но к тому же это означало, что целую ночь мы будем спать в кроватях и сможем насладиться настоящим обедом. Для мира у меня было 35 франков.

А сейчас я на некоторое время вернусь к случаю, происшедшему незадолго до того, как меня призвали в армию. Какое-то время Роско, Элу Сент-Джону и мне надоедал своей манерностью один изнеженный Ромео. Он ухаживал за красавицей Анитой Кинг, снимавшейся в фильме на соседней

площадке.

Этот недоумок держал её пальто и бросался открывать перед ней дверь; целовал ей руку и поднимал перчатку, как будто она делала ему одолжение, роняя её. Нечего говорить, мы считали всё это тошнотворным.

Однажды я заметил, что этот придурок наблюдает, как мы начали сцену, в которой Роско кидал тортом в Эла, и я, стоявший позади него, принимал торт прямо на лицо. Конечно, не составило труда сделать так, чтобы Анитин слабоутиный рукоцелователь оказался позади меня. Всё, что я сделал, — тоже присел, и жеманный Ромео получил тортом прямо в свой подобострастный рот.

Мы все трое подбежали с громкими извинениями. Притворяясь, что помогаем счистить месиво с его костюма, мы постарались размазать его чуть шире. Он что-то подозревал, но был вынужден поверить нам на слово, будто всё произошло случайно.

В великий вечер в Париже в середине застолья этот человечек, теперь майор, вошёл в ресторан важной походкой. Мы встали по стойке «смирно». Я посмотрел на него и в тот момент, как он сказал «вольно», выбежал через заднюю дверь. Если бы он узнал меня и стал задавать вопросы, то мог бы отдать меня под суд за самовольную отлучку.

К тому времени я почти полностью оглох из-за того, что каждую ночь спал на сквозняках. За месяц до отправки за океан командирам приходилось во весь голос выкрикивать для меня приказы. Однажды поздней ночью я чудом избежал смерти, возвращаясь с карточной игры. Меня окликнул часовой, но я не слышал, как он спрашивал пароль и делал два предупреждения. Затем он передёрнул затвор, готовясь стрелять. Мою жизнь спасло шестое чувство, позволившее услышать этот щелчок и резко остановиться. Выругав меня, часовой выслушал мои объяснения и помог пройти через второй пост.

С того дня боязнь потерять слух постоянно сводила меня с ума. По возвращении в Нью-Йорк меня отправили в госпиталь, который раньше был универмагом Сигела и Купера. Врачи сказали, что я должен остаться на обследование, но заверили, что правильное лечение восстановит мой слух.

Я молился, чтобы они не ошиблись.

Я позвонил домой своей девушке, как только смог добраться до телефона. Офис Джо Шенка был рядом с госпиталем, и она попросила его прийти ко мне. Увидев меня, Джо чуть не расплакался. «Ты выглядишь ужасно потрёпанным, Бастер, — сказал он, — ты так похудел. Я никогда не видел тебя таким

больным и жалким».

«Почему бы мне не выглядеть жалким, если красота моя ушла безвозвратно?» — спросил я. Но в тот день я не морочил Джо Шенка остротами. «Ну конечно, у тебя нет денег», — сказал он и дал мне из своего кошелька все деньги, какие там были.

Первым делом я купил приличную военную форму и ботинки нужного размера. Я надел это в первый вечер, когда пришёл обедать к моей девушке и её матери в их апартаменты на Парк-авеню.

Через некоторое время армия отправила меня в госпиталь Джона Хопкинса в Балтиморе на обследование. Доктора обнаружили, что моё здоровье и слух улучшились, и продержали там всего три дня.

Живя в Нью-Йорке, я не мог поверить, что действительно вернулся домой. В один день в Балтиморе врачи позволили мне выйти погулять, и я направился прямо в местный театр Кейта, где в старые времена мы с мамой и папой выступали множество раз.

Я прошёл через дверь позади сцены, и менеджер, музыканты, рабочие и актёры приветствовали меня как давно потерянного старого друга. И тут я понял, что наконец-то дома, в безопасности. В программе был один из моих лучших друзей — Арти Мелингер, певец. Я стоял в кулисах и смотрел его номер «Степ, Мелингер и Кинг», всем сердцем надеясь, что никогда больше не покину шоу-бизнес и его искромётных и радостных талантливых людей.

Набравшись достаточно сил для путешествий, я не мог дождаться возвращения в Калифорнию к работе. Меня призвали на службу в лагерь Кирни, и там же я должен был демобилизоваться. Но клерк ошибся. Он отправил меня в лагерь Кастер, Мичиган, потому что я назвал Маскигон в Мичигане своим домом.

Нечего говорить, в Кастере был большой переполох, но клерк любезно оплатил мне дорогу до Лос-Анджелеса. Ошибка позволила увидеться с родителями и старыми соседями, но я так рвался работать, что пробыл в Маскигоне всего три дня.

6
КОГДА МИР БЫЛ НАШИМ

Перед тем как снять военную форму, я получил два предложения по 1000 долларов в неделю каждое. Одно было от Джека Уорнера, другое — от компании Уильяма Фокса. Но я предпочёл возобновить работу у Джо Шенка с моей прежней ставкой 250 долларов. Я знал, что не ошибусь, если останусь предан такому честному человеку, как он, кто был так добр к моей семье. Я никогда не встречал лучшего человека в шоу-бизнесе. И до сих пор не встретил.

Иногда удивляюсь, насколько беспечным и чудесным казался мир из Голливуда в 1919 году и начале двадцатых. Мы все были молоды, и воздух южной Калифорнии был как вино. Наш бизнес тоже был молод и разрастался как нечто доселе не виданное.

Никто не ожидал, что мировая война, только что окончившаяся, всего лишь первая. Разве не заявлял президент Уилсон, что эта война положит конец всем войнам, если мы в неё влезем и сделаем грязную работу? На какое-то время в стране настали плохие времена. Были и другие неприятности: забастовки, расовые мятежи, «красная угроза». Но все говорили, что так и должно быть, раз миллионы людей, сняв форму, пытались найти себе работу.

В Голливуде мы видели только процветание. Актёры, режиссёры и прочие счастливцы получали гонорары, каких раньше не знали в шоу-бизнесе или любом другом производстве. И во что же мы в скором времени превратились? В индустрию, захватившую мир. Синдикаты создавались при помощи жульничества таких масштабов, что заставляли Понци и Джорджа Грэма Райса страдать от тоски.

Миллионы американцев, у которых деньги раньше не водились, наполнили свои карманы за счёт поенной промышленности, и теперь им было чем платить за развлечения. Повсюду строились кинотеатры па тысячи мест. Они украшались так, что любители кино чувствовали себя королями и королевами, а живое сценическое шоу, если и сохранилось, стало второстепенным аттракционом.

Самая значительная компания, возникшая в те годы, была «Юнайтед артистс», организованная тремя любимейшими кинозвёздами: Мэри Пикфорд, Дугласом Фербенксом, Чарли Чаплином и самым уважаемым режиссёром — Д. У. Гриффитом.

Каждый из четвёрки, как было объявлено, контролировал все

детали в производстве своих картин, включая финансирование. У «Юнайтед артистс» была одна функция — распространение их фильмов.

Я сделал только две новые двухчастевки вместе с Роско, когда Адольф Цукор, глава корпорации «Фэймос Плейерс-Ласки» и целой сети кинотеатров, выкупил контракт Арбакла у Джо Шенка. Цукор решил дать Роско главные роли в полнометражных фильмах в пяти частях.

Первый из них, «Облава» (The Round up), стал кассовым триумфом.

Вскоре после этого, в январе 1920 года, Маркус Лоу купил студию «Метро». Он хотел быть уверен, что его сеть кинотеатров всегда будет показывать качественные картины. Тогда среди его звёзд числились Назимова, Виола Дана, Берт Лайтелл и среди прочих Мэй Эллисон. Лоу был хорошим шоуменом и с самого начала понял, что нужны лучшие сюжеты. Он нанял Джона Голдена — бродвейского драматурга, сочинителя песен и продюсера в качестве советчика по репертуару. В числе других старых пьес Голден убедил его купить «Новую Генриетту», в которой знаменитый Уильям Эйч Крэйн блистал на Бродвее. Дуглас Фербенкс играл роль подростка Берти Ван Элстайна на Бродвее и изобразил тот же персонаж, Берти, в своём первом фильме «Агнец» (The Lamb).

Бастер сверяет часы

Когда поженившихся вскоре Дуга и Мэри Пикфорд просили посоветовать кого-нибудь на роль Берти для фильма студии «Метро», они сказали: «У вас есть идеальный человек — парень по

имени Бастер Китон».

Мистера Крэйна пригласили играть его обычную роль, но сюжет переписали так, что Берти стал главным героем. Фильм назвали «Олух» (The Saphecid), и он длился семь частей, в то время как крупнейшие романтические звёзды «Метро» делали только по пять частей. Эта картина — первая, в которой я получил главную роль, — была в тот год одним из главных хитов компании.

Но золотой век комедии только начинался. Весь мир хотел смеяться, как никогда, и у Голливуда для этого были клоуны. Вскоре настанут годы, когда фильмы Чаплина, Гарольда Ллойда и мои затмят картины большинства романтических кинозвёзд. «Кистоун копс» и «Купающиеся красотки» Мака Сеннетта были ещё популярны, но король комедийного бизнеса скоро уйдёт в тень.

Причина заключалась в том, что Сеннетт не мог или не хотел платить своим исполнителям деньги, которые им предлагали на других студиях. И он терял актёров, как только те становились знаменитыми. Но какие таланты он развил! Чаплин и Арбакл — всего лишь двое из них. Чарли Мюррей, Энди Клайд, Честер Конклин, Клайд Кук, Хэнк Манн, Форд Стерлинг, Гарри Гриббон, Хайни Манн и Бен Терпин в то или другое время были среди его «Кистоун копс». Даже Гарольд Ллойд немного побыл «копом». Глория Свенсон, Кэрол Ломбард, Мэри Превост начинали среди его «Купающихся красоток». В. С. Филдс, Мэйбл Норман, Уоллас Бири, Поли Моран, Мэри Дресслер, Луиз Фазенда и Бинг Кросби делали с ним свои ранние фильмы.

Но есть один парень, никогда не работавший у Мака Сеннетта, хотя практически во всех книгах по истории кино написано обратное. Это я, Бастер Китон. Такую ошибку было просто сделать, потому что я появился во многих комедиях Арбакла после того, как он бросил Сеннетта.

В те бесшабашные дни мы все веселились, делая комедии. Мы много работали и постоянно занимались сюжетами. В старые дни все — Чаплин, Ллойд, Гарри Лэнгдон и я — работали с нашими сценаристами с первого дня, как они начинали придумывать историю. Мы держали под контролем декорации, подбор актёров, поиск натуры, часто отправлялись в поездки с постановщиками, чтобы самим убедиться, всё ли подходит.

Мы сами ставили наши фильмы, сами делали трюки, просматривали заготовки, руководили монтажом и ходили на предварительные просмотры. Мы так работали в старые дни, что сейчас меня забавляют изнеженные привычки современных комедийных звёзд. В этом, может быть, одна из причин

вырождения комедии со времени появления звука в кино. Конечно, были и другие причины. В «немые» дни мы пробовали и делали всё, что хотели, и нами не руководили администраторы, которым не хватало чувства юмора. Мы были теми, кто решал, что должно войти в сценарий и заставить публику смеяться. Боссы требовали от нас, чтобы фильмы зарабатывали целые состояния, и наши фильмы их зарабатывали.

В начале 20-х годов мы тратили много времени на розыгрыши, которые устраивали после работы. Нам с Роско помогали Лью Коди — экранный Ромео, Сид Чаплин — сводный брат Чарли и другие беспечные сообщники. Некоторые из наших розыгрышей по-прежнему считаются классикой. Кстати, хороший розыгрыш проще придумать, чем осуществить. Мы работали над ними только ради смеха и никогда не устраивали жестокие выходки, которые ранят или унижают людей. Я имею в виду такие вещи, как электрические трости, поджигание подмёток, «электрический стул» или кровати с «жучками» и проводами, проведёнными так, что гости в соседних комнатах слышат каждый звук и слово пары, занимающейся любовью. Наши розыгрыши были такими, что их жертвы позже могли смеяться вместе с нами. Они были достаточно невинны. Между прочим, это грубое искусство — повод для больших недоразумений. По-настоящему хороший розыгрыш нельзя сымпровизировать. Он должен быть заботливо продуман, как сценарий фильма, но требуются предосторожности на случай, если что-нибудь пойдёт не так.

Вскоре после того, как Джо Шенк продал контракт Арбакла «Фэймос Плейерс-Ласки», мы прочитали в газетах, что новый босс Роско, Адольф Цукор, собирается в Голливуд. Во время визита он должен был проверить студии, посовещаться со своими исполнительными продюсерами и обсудить дальнейшие планы на звёзд.

Услышав эту потрясающую новость, Роско телеграфировал мистеру Цукору приглашение в первый же вечер отобедать с ним и небольшой компанией обожателей Цукора в его, Арбакла, скромном доме. Мистер Цукор тут же ответил: «Принимаю с удовольствием».

Меня взяли на роль лакея. Мы полагались на теорию о том, что на прислугу никто не смотрит. Я ещё не снялся в большой роли, но мы не хотели, чтобы кто-нибудь из компании мистера Цукора узнал меня, хотя там был Фрэнк Ньюман, известный кинопрокатчик из Канзас-Сити. В качестве дополнительной предосторожности комнаты на первом этаже, где гости могли меня увидеть, были погружены в полутьму — на случай, если там

окажется странный тип, который смотрит на лакеев.

Все приглашённые голливудские люди были в курсе гэга. Среди них был Сид Грауман — строитель и владелец Египетского и Китайского театров в Голливуде и сам по себе один из выдающихся шутников. В качестве гостий были четыре красавицы-актрисы: Биби Дэниелс, Виола Дана, Анна Кью Ниллсон и Элис Лэйк. Перед обедом Роско дал им короткие наставления. Он объяснял: «Нет большего унижения, чем провалить розыгрыш перед человеком, который должен стать его жертвой. Если вы почувствуете, что «раскалываетесь», быстро поворачивайтесь к соседу и говорите: «Я просто подумала о том, что случилось сегодня на студии. Забавнейшая вещь…» Но вы должны держать наготове действительно весёлую историю, иначе он подумает, что вы глупы, если хохочете над чем-то совсем незабавным».

В великий вечер гости уселись, насладившись несколькими коктейлями. Я внёс поднос с креветками и новой порцией коктейлей. Не обращая внимания па свирепый взгляд Роско, я расставил всё это перед мужчинами, начав с мистера Цукора, нашего почётного гостя. Креветки были огромными и очень сочными на вид. Хотя некоторые мужчины смутились, что их обслужили раньше дам, большинство не устояли перед креветками и съели парочку. Когда я пришёл со вторым подносом креветок и поставил их перед девушками, Роско «не смог» сдержаться. Со смущённой улыбкой он извинился перед гостями, встал из-за стола и пошёл за мной на кухню. Там он закричал достаточно громко, чтобы они слышали: «Ты, тупая башка, не нашёл ничего лучше, чем обслужить мужчин первыми?» Он едва успел вернуться за стол, как я уже переставил дамам полусъеденные креветки, а их, свежие, отдал мужчинам.

Моё следующее появление было со стопкой суповых тарелок и серебряным половником. Всё это я аккуратно поставил на стол возле Роско. Но суп я не принёс. Напротив, ушёл на кухню и произвёл ужасный шум, свалив в оловянный таз дюжину вилок и ножей, а затем уронив всё это дело на пол. Потом я обдал себя водой, чтобы выглядеть так, будто с головы до ног облит супом. Вернувшись в комнату, я, спокойно и ничего не объясняя, забрал тарелки и половник.

Это довело Роско до такого взрыва ярости, что мистер Цукор, находившийся по другую сторону длинного стола, подался вперёд и важно сказал: «Всё в порядке, Роско, я всё равно никогда не ем суп». Роско не успокоила эта новость, и он грустно произнёс: «У нас тут ужасная проблема, мистер Цукор, — проблема прислуги». Цукор согласно кивнул: «У нас на Востоке, Роско, тоже не сыщешь

умного слугу».

На этой фразе я появился снова, неся воду со льдом в серебряном кувшине. Обходя вокруг стола, я наполнял бокалы до тех пор, пока не поравнялся с Биби Дэниелс, сидевшей рядом с Роско. Я прошёл мимо неё и только собрался налить воду Роско, как Биби подняла свой бокал и попросила: «Налейте мне, пожалуйста». Заворожённый красотой Биби, я уставился в её огромные карие глаза, пока наливал. Я промахнулся мимо её бокала и выплеснул всю воду Роско в лицо. С рёвом он подскочил, схватил меня сзади за шею и потащил на кухню. «Роско, держи себя в руках!» — завопил мистер Цукор. Впечатлительная натура, он уже представлял, как его новую великую звезду хватит удар прямо у него на глазах.

Арбакл позволил мне удрать. Гости вытерли его, и он сел в промокшем смокинге с подавленным и безнадёжным видом и принялся развивать тему ужасной проблемы прислуги, постепенно доводя себя до нового приступа ярости. Никто не мог лучше изобразить гнев, чем добродушный Роско.

«Я брошу этот дом и съеду в отель», — рычал он, колотя по столу кулаками. Желая хоть как-то успокоить его, взволнованный мистер Цукор дошёл до предела. Он сказал, что тоже бросит свой дом на Востоке и переедет в отель. «Мне кажется, я знаю, чем объясняется тупость твоего лакея», — заявил Сид Грауман. — Когда я шёл к телефону, я видел, как он пьёт “Манхэттен”». До того как Роско успел прокомментировать, Цукор промурлыкал: «Видишь Роско, твой лакей уловил дух происходящего».

Кадр из фильма
«Дневные грезы»

Но тут настало время главного блюда вечера. Для этого понадобилась помощь тренера Арбакла. Главным блюдом была

24-фунтовая индейка, в меру зажаренная и окружённая искусно уложенными веточками зелени, картошкой и отформованным клубничным соусом. Я внёс индейку на красивом серебряном блюде и показал Роско, который кивнул и улыбнулся: «Разрежь её на кухне». Возле кухонной двери я уронил свою салфетку. Как только я наклонился, чтобы поднять её, тренер Арбакла толкнул дверь, ударив меня в зад и усадив на индейку верхом. Я поднялся, весь покрытый подливкой. Однако моей главной задачей оставалось накормить гостей. И я, не теряя времени, принялся обмахивать искорёженную и раздавленную индейку своей салфеткой. Булькая от маниакальной ярости, Роско снова схватил меня за шею и уволок на кухню. Последнее, что гости могли наблюдать, был я, всё ещё пытавшийся привести индейку в пристойный вид. Дверь захлопнулась, и Роско устроил безбожный скандал со швырянием кастрюль и сковородок, вилок и ножей. Сквозь этот шум можно было слышать, как он кричит: «Я убью тебя, проклятая тупая сволочь!» Тем временем в комнате мистер Цукор в ажиотаже умолял Биби Дэниелс пойти на кухню и успокоить рассвирепевшего толстяка. Тут случилось то, чего не было в сценарии. Как только Биби подошла к двери, Роско распахнул её, желая, чтобы гости видели, как он заносит над моей головой бутылку бренди. Конечно, это была реквизитная бутылка, уже готовая разлететься на куски. Мы заполнили её чаем. Когда Роско разбил её об мою голову, часть осколков и хорошая порция чая попали бедной Биби за пазуху. Не зная, что обрушилось на неё, она закричала, но Роско уже гнался за мной к задней двери. Возле двери он позволил гостям поймать себя и удержать от расправы надо мной.

Пока все они кричали и толкались, я обежал вокруг дома, вошёл через парадную дверь и прокрался наверх. Там я почистился, надел аккуратный холщовый костюм и пригладил волосы (я распушил их для роли лакея). Внизу Роско, позволивший гостям снова его успокоить, велел своему настоящему лакею, (которого выдавал за шеф-повара) сервировать вторую индейку. К счастью, объяснил он, зажарили две на случай, если одной окажется мало.

В то время как его слуга, в поварском колпаке и фартуке, подавал блюдо, рядом с Арбаклом зазвонил телефон. Это звонил я со второго этажа. Роско послушал минуту и сказал: «Конечно, Бастер. Я рад, что у тебя получится. Мы почти закончили обед, но, если придёшь сейчас, как раз поспеешь к десерту и кофе». Повесив трубку, он добавил: «Это был тот паренёк, который работал со мной в моих фильмах. Вы, джентльмены, наверняка его видели. Уверен, вы хотите встретиться с ним». Цукор сказал,

что я изумительный артист. Грауман добавил: «Он редчайший актёр, незабываемый». Я пробрался вниз и, выйдя из дома, позвонил на крыльце. Присоединившись к вечеринке, я был представлен гостям с Востока и посажен рядом с Фрэнком Ньюманом, прокатчиком из Канзас-Сити, который сказал: «Жаль, тебя не оказалось здесь раньше, Китон. Тут был самый поганый лакей, какого только можно представить». Тут он запнулся и посмотрел на меня изучающе: «Странно, он очень похож на тебя». Это заставило мистера Цукора вглядеться в меня пристальнее. Он всё понял, но его лицо осталось каменным, взгляд переходил с меня на Роско и снова на меня. Сид Грауман засмеялся первым. Указывая пальцем на Цукора, он насмешливо сказал: «Дошло». Цукор не улыбнулся, только произнёс бесстрастным тоном: «Очень ловко, ребята, очень ловко!» Но позже он расслабился, когда Роско повёл всех в «Шип-кафе» в Венис выпить. К полуночи мы вернулись в его дом за закусками.

На следующий день Цукор поразил нас тем, что рассказал репортёрам о весёлом вечере, устроенном для него Роско, и эта история разошлась по всей стране. Когда Цукор вернулся в Нью-Йорк, его старый друг Маркус Лоу высмеял его за то, что он попался на этот розыгрыш. «Чего же ты хотел, дурак? — восклицал Лоу. — Ты же знал, в чей дом идёшь, и должен был ожидать подобных фокусов от такого человека, как Фатти Арбакл».

Как только эти слова дошли до нас, мы решили, что подобное неуважение к нашим розыгрышам не должно оставаться безнаказанным. Через некоторое время Лоу отправился в свою ежегодную поездку на Побережье для проверки новой студии, и Роско придумал, что ему тоже надо быть на студии, чтобы навестить друга. Встретив Лоу, когда тот уже уходил, Роско спросил:

— Куда вы едете?

— В отель «Александрия», — ответил мистер Лоу, — я там остановился.

— Какое совпадение! — воскликнул Роско. — Я еду туда же прямо сейчас. Могу ли я вас отвезти? Мой шофёр ждёт на улице.

Шофёром, конечно же, был я. На мне была ливрея, усы и тёмные очки. «Александрия» находилась в деловой части Лос-Анджелеса и была в то время роскошным отелем. Я вёз моих пассажиров по Альварадо-стрит, затем свернул на улицу, настолько круто уходившую вверх, что одолеть подъём можно было только на малой скорости. Вершина, когда вы на неё въезжали, напоминала спину кита, а прямо внизу виднелось Серебряное озеро.

В наших комедиях я так много участвовал в автомобильных погонях, что к этому времени стал кем-то вроде эксперта по сумасшедшему вождению. И в тот день я продемонстрировал всё своё мастерство. Когда мы поползли в гору на низкой скорости, я запустил мотор. Шум от него был такой, что мистер Лоу представил, как машина взовьётся подобно ракете, а мы тем временем могли делать не больше 15–16 миль в час. И я не останавливал машину до тех пор, пока мы не взобрались на эту китовую спину, с высоты которой я и мои пассажиры заглянули прямо в Серебряное озеро. Вместо того чтобы скатиться вниз с другой стороны холма, я затормозил, развернулся, и мы поехали обратно под гору по соседней дороге.

Затем я устроил мистеру Лоу небольшую встряску, срезав расстояние через недавно вскопанную апельсиновую рощу. Рядом с рощей пролегала улица с шестью трамвайными путями. Крайние пути для местных трамваев, те, что в середине, — для скоростных междугородних, а центральные — для редких аварийных поездок.

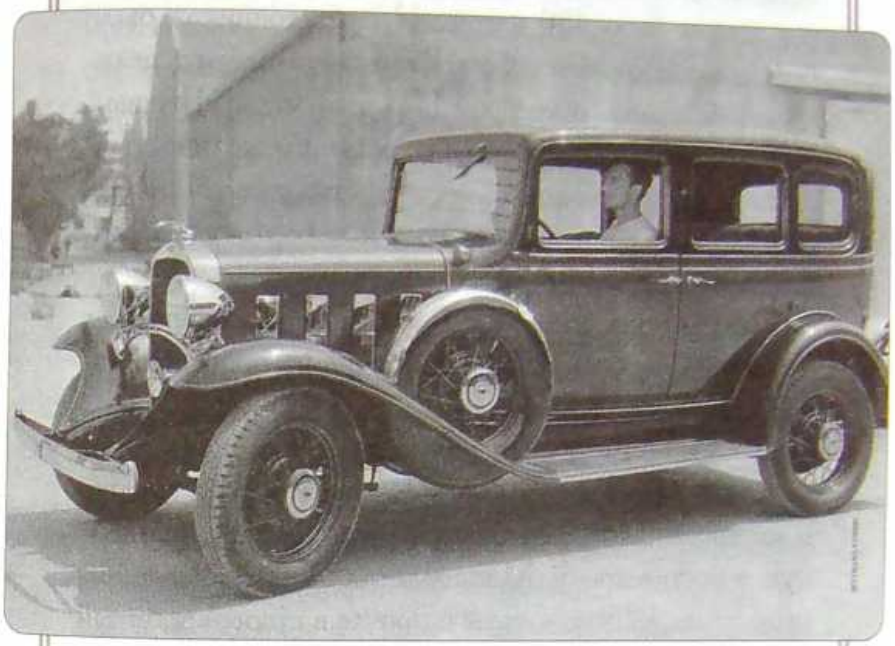
Нечего говорить, мы с Роско внимательно изучили движение трамваев. Мы также измерили нашу машину и с удовольствием обнаружили, что она перекроет аварийные пути. Это значило, что скоростные трамваи будут почти задевать нас, если я точно рассчитаю, где остановить машину.

За квартал до точки, выбранной для нашего маленького бодрящего приключения, я заставил мотор чихать. Для мистера Лоу это было внятным предупреждением, что мотор может совсем заглохнуть. Это случилось, как раз когда мы пересекали средние пути. С отвращением пожав плечами, я вылез и поднял капот. Некоторое время поглазев на мотор, я пошёл за инструментами и достал целую охапку гаечных клю-чей, молотков и прочего. Я начал работать над взбунтовавшимся мотором, а Роско помогал мне. С удовлетворением мы заметили, что трамваи на подходе. Первый экспресс пронёсся мимо на скорости 65 миль в час и чуть не снёс нам перед. Другой пролетел так же близко от задней части. Тем временем по внешним путям во всех направлениях разъезжали местные трамваи на хорошей скорости. Маркус Лоу слишком нервничал, чтобы выскочить из машины и бежать, спасая жизнь. Мы «починили» машину, только когда поняли, что он окончательно напуган. По дороге к «Александрии» я был просто счастлив пересечь улицу, которую недавно помыли. Это позволило мне показать умение тормозить и сворачивать за угол на двух колёсах. Подъехав к отелю, я постарался задрать крыло и два левых колеса на тротуар. На этом Маркус Лоу чертовски быстро выскочил из машины, так что мы не успели спросить,

понравилась ли ему поездка. Маркус пробежал через вращающуюся дверь «Александрии», как вертящийся дервиш.

Роско первый поднялся в апартаменты Лоу. Этот перепуганный миллионер, к тому же никогда много не пивший, опрокидывал уже вторую порцию неразбавленного виски. Войдя к ним немного позже, я снял шофёрскую фуражку, очки и фальшивые усы. Мистер Лоу заметался в поисках чего-нибудь тяжёлого, чтобы бросить в меня, но после первого напряжённого момента Маркус Лоу начал смеяться и смеялся почти до коликов.

С некоторыми великими кинокоролевами мы тоже разыгрывали хорошие шутки, например с Полин Фредерик. Полли была одной из первых истинно талантливых бродвейских красавиц, сделавшей состояние и добившейся славы в кино. С огромным успехом она играла в таких мелодрамах, как «Заза», «Ла Тоска» и «Мадам Икс».



Мисс Фредерик была к тому же первой звездой экрана, построившей роскошный дом в том районе бульвара Сансет, где начинался Беверли-Хиллз. Её особняк стоял на громадном участке, его ширина перед домом была 150 футов. Но у садовников были бесконечные трудности: они не могли вырастить великолепную траву, о которой Полли мечтала. Вызванные эксперты объясняли это большим количеством щёлочи и глины в почве, но, потратив тысячи долларов, Полли в конце концов получила бархатистую лужайку, какую хотела.

Каждый раз, как мы с Роско проезжали мимо её особняка, он обращал моё внимание на прогресс, достигнутый её садовниками.

Вскоре после завершения их трудов он позвал меня и Лью Коди ранним воскресным утром на студию и заставил надеть грязную рабочую одежду, найденную в костюмерной. Мы побросали землемерные инструменты, кирки, лопаты и прочее в старый побитый «форд» модели Т, на котором устраивали наши погони, и поехали в Беверли-Хиллз. Мы припарковали «форд» у прекрасного поместья Полли. Перед тем как выйти из машины, надвинули шляпы на лоб, а шейные платки на подбородок. Мы бросили наше оборудование на середине красивой лужайки мисс Фредерик и приготовились работать.

Установив треногу, Лью рассматривал газон через подзорную трубу, а Роско и я тем временем приготовились атаковать драгоценные зелёные декорации нашими кирками и лопатами.

В ту же секунду из дома в панике выбежал лакей мисс Фредерик.

— Что вы здесь делаете? — воскликнул он.

— Мы из департамента газа и электричества, — вежливо ответил я, — где-то здесь утечка в трубах. Мы должны вскопать эту лужайку и найти её.

Сперва к лакею присоединился шофёр Полли, а потом перепуганный главный садовник. Садовник протестовал, объясняя, какое огромное состояние вложено в лужайку, которую мы пытаемся вскопать.

— О, мы и сами видим, — спокойно произнёс Лью Коди, — но долг есть долг. Если здесь произойдёт взрыв и этот большой дом разнесёт, что мы скажем нашему начальству?

Спор становился всё громче и жарче, и тут на втором этаже особняка распахнулись два окна. В следующий момент Полин и её дядя, оба в халатах, стояли перед нами и умоляли не губить лужайку. Затем Полли нас узнала и, отсмеявшись, пригласила в дом, где накормила завтраком, достойным короля.

Нам так понравилась эта маленькая шутка, что мы собирались повторить её в «Пикфер» — поместье Дугласа

Фербенкса и Мэри Пикфорд, — там была ещё более громадная и дорогая лужайка. Но мы оказались жертвами собственного успеха. История обошла Голливуд слишком быстро, чтобы её можно было повторить где-нибудь ещё.

Но самую искусную шутку мы сыграли с Виком Леви, бельгийским фабрикантом одежды. Вик безумно любил кинематографистов и развлекал целые толпы на больших вечеринках в своём доме, где подавал лучшие импортные вина.

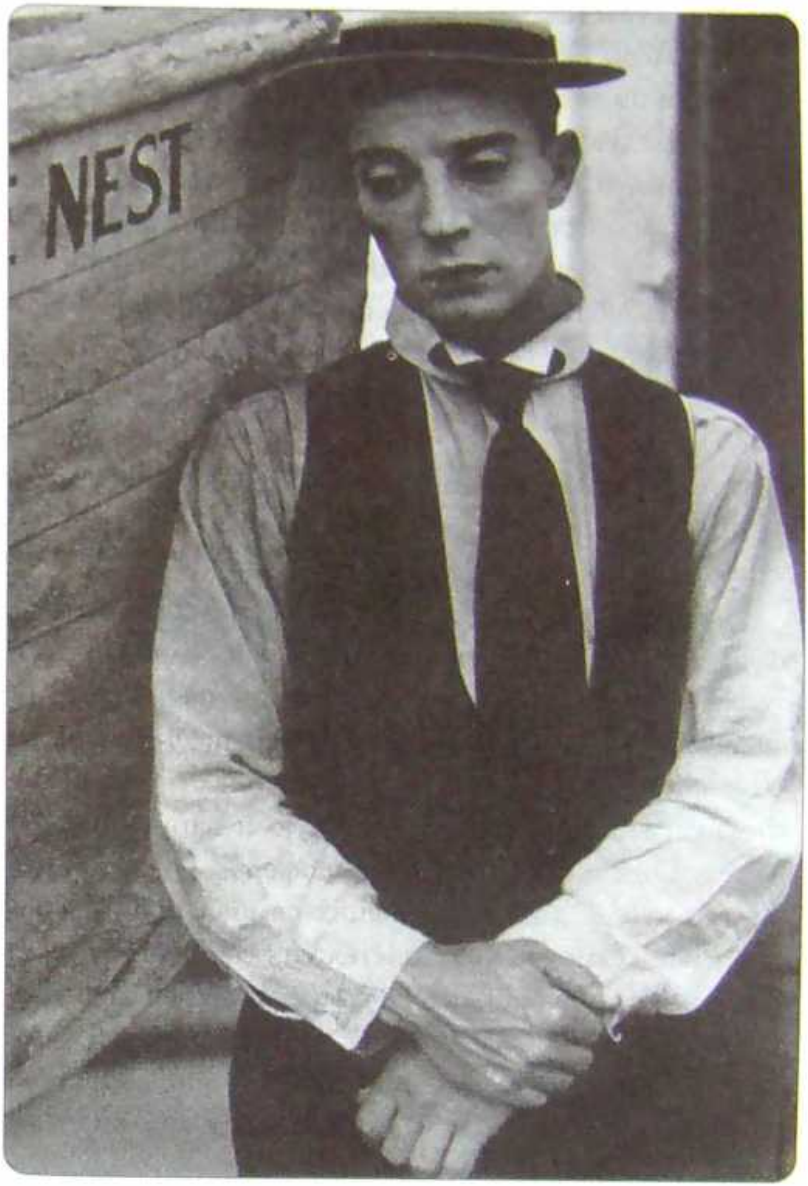
Но так продолжалось только до наступления сухого закона. К этому зловещему дню Вик сделал огромный запас первоклассных вин, но стал очень скаредным. Он позволял нам с восхищением разглядывать содержимое его подвала, но на вечеринках подавал одно лишь контрабандное пойло и «почти пиво". " нас с Роско из-за этого чуть не развилась мания преследования, потому что мы были самыми желанными гостями Вика. Мы решили дать ему урок, который привёл бы его в чувство — и в прежний гостеприимный настрой.

Мы не могли придумать способ, как показать ему, что он заблуждается в своей скупости, пока не прочитали, что король и королева его родной страны находятся в Америке и вскоре посетят Лос-Анджелес. Во время войны Вик потратил много времени, организуя бенефисы для Общества бельгийской военной благотворительности, и это обстоятельство нас вдохновило.

Мы призвали Сида Чаплина стать консультантом розыгрыша. Он сказал, что потребуются бланки из местного бельгийского консульства, и достал их для нас. На этих бланках мы написали Вику письмо, в котором говорилось, что Их Королевские Величества выразили желание отобедать инкогнито в Лос-Анджелесе в одном из известных бельгийских домов.

Так как мистер Леви беззаветно служил пострадавшим от войны в Бельгии, добывая для них деньги, консульство выбрало его для оказания столь уникальной чести. Дальше письмо объясняло, что, хоть это и не было широко известно, король и королева — давние поклонники кино. Если мистер Леви хочет сделать сюрприз своему монарху и королеве, он может пригласить на обед их любимых актёров.

Среди фаворитов короля и королевы мы назвали нас троих, Тома Микса, Хута Джибсона, Лью Коди, Маршалла Нилана, Джека Пикфорда, Нормана Керри. Все они могут прийти со своими жёнами или подругами.


NEST

В письме также сообщалось, что король и королева прибудут самолётом из Сан-Франциско и приземлятся в местном аэропорту на два часа раньше, чем указано в газетах.

Вик Леви раскраснелся от гордости, получив это письмо, и ни на йоту не усомнился в его подлинности. Нашей следующей задачей было раздобыть поддельных короля и королеву. Просмотрев книгу с актёрским составом студии, мы нашли мужчину и женщину, которые выглядели в точности как бельгийские правители. Мы заказали для них костюмы в «Вестерн костюм компани»: для нашего фальшивого короля мы достали копию военной формы, в которой тот появлялся на публике, а для королевы — выходное платье и фантастические шляпы, которые бельгийка носила как и все европейские королевы, видимо стараясь перещеголять британскую королеву Мэри.

На много дней Вик Леви забросил свой бизнес, чтобы лично заботиться о подготовке к ослепительному вечеру. Он решил, что его собственный повар не справится, и одолжил на этот вечер шеф-повара из «Джонатан-клуба». Он нанял русский струнный оркестр играть за обедом, горничную и пару запасных лакеев. Он заказал лимузин с шофёром и ливрейным лакеем, чтобы доставить наших самозванцев в свой дом. Наши самозванцы вылетели из Бербэнка и через пару минут приземлились на поле Чаплина в Лос-Анджелесе. У нас была дюжина полицейских на мотоциклах и четыре «лос-анджелесских полицейских детектива» (на самом деле статисты), изображавших телохранителей.

Прибыв, мы увидели, что Вик украсил свой дом гирляндами цветов и скрещёнными бельгийскими и американскими флагами.

Это был элегантнейший и красивейший обед с различными винами, сопровождавшими каждое блюдо.

Редкое, столетней давности бренди «Наполеон" и не менее древние ликёры были поданы с кофе.

У нас, милых шутников, возник только один опасный момент за весь незабываемый вечер. Это произошло, когда гостеприимный хозяин встал перед Их Величествами и что-то сказал по-французски. Но статист, игравший короля-на-день, спас положение. Ему хватило сообразительности ответить, что, находясь в чужой стране, он предпочитает говорить на её языке.

Всё было так красиво сделано, что никто не сказал Вику правду, и когда он услышал три месяца спустя, что был мистифицирован, то отказался поверить. Прошло ещё несколько месяцев, прежде чем он согласился признать истину. Узнав, кто главные заговорщики и почему его обманули, он расхохотался и с той поры каждый раз, когда приглашал нас в гости, подавал самые лучшие вина из своего подвала.

7
ТРИУМФ ЧЕЛОВЕКА И ЗВЕРЯ

Пока я снимался в «Олухе», Джо Шенк купил студию Чарли Чаплина и переименовал её в «Студию Бастера Китона». Он передал мне бригаду Арбакла и заключил со мной новый контракт, дававший мне 1000 долларов в неделю, плюс 25 процентов от прибылей с моих картин. Я убеждал его, что в дальнейшем должен делать только полнометражные фильмы, но он не соглашался. Шенк настаивал, чтобы я вернулся к двухчастевкам, и я не мог внушить ему, что будущее за полнометражными комедиями.

Победа в этом споре сильно изменила бы мою карьеру. Ни Чаплин, ни Ллойд не делали полнометражен в то время, и я мог бы опередить обоих. Говоря это, я вовсе не пытаюсь преуменьшить их достижения. Да и кто может? Их популярность сейчас даже более впечатляющая, чем в двадцатых, когда они были на пике активности.

Ни одному комику так не поклонялись во всём мире, как Чаплину в те времена. Дети на улицах городов и городишек на всех пяти континентах имитировали походку Чарли — «четверть девятого»[36], его улыбку, жесты. Они носили котелки и намазывали гуталином усы, смешно сворачивали за угол на бегу, дотрагивались до своего котелка, как делал это маленький бродяга, и пытались повторить его трюки с бамбуковой тростью. Кинотеатры во всём мире бесконечно показывали Чарли Чаплина, потому что на этом настаивали их посетители, что не слишком трудно понять. В своей лучшей форме — а Чаплин долго оставался в лучшей форме — он был величайшим комиком, который когда-либо жил.

Как и все остальные, я поверил в талант Чарли Чаплина с первого момента, как увидел его в скетче «Вечер в Английском клубе». Но должен признаться: мне не приходило в голову, что однажды его объявят величайшим комиком всех времён[37]. Думаю, причина, по которой я недооценивал Чарли, в том, что в те дни на сцене было много первоклассных комиков. Я видел их всех и со всеми работал в водевиле. По тем временам Чарли не казался мне смешнее Уилла Роджерса, Вилли Коллера, Берта Уильямса, Фрэнка Тинни и некоторых других.

Позже меня всегда озадачивало, если люди говорили о схожести наших персонажей. На мой взгляд, между ними с самого начала была принципиальная разница. Чарли — бродяга с

философией бродяги. Он был очаровательным, но мог украсть, если подвернётся возможность. Мой маленький молодой человек работал и был честным. В качестве примера допустим, что каждый из них хочет костюм, который увидел в окне магазина. Бродяга Чарли восхищается им, обшаривает карманы, находит 10 центов, пожимает плечами и удаляется в надежде, что на следующий день ему повезёт с деньгами. Он украдёт деньги, если нет другого пути их раздобыть, или же совсем забудет о костюме. Но мой маленький человек, так же восхитившись костюмом и не найдя денег, ни за что не украдёт их. Вместо этого он постарается придумать, как ему заработать на покупку.

Персонаж Ллойда отличался от чаплинского и моего. Он играл маменькиного сынка, который удивляет всех, включая самого себя, победами в невозможных ситуациях и временами обнаруживает львиную храбрость. Часто Ллойд казался больше акробатом, чем комиком. Но что бы он ни делал на экране, всегда получалось более чем хорошо.

Многие годы мы трое не знали неудач. Да, ни у кого из нас не было провалов в течение всех «золотых двадцатых». Ничего, кроме большого успеха во всём мире.

Кассовые сборы полнометражных фильмов Чаплина достигали трёх миллионов долларов за каждый; Ллойда — двух миллионов; мои — между полутора и двумя миллионами долларов. И это в те дни, когда кинотеатры зарабатывали только мизерную часть от того, что зарабатывают теперь.

Как я уже говорил, немые комедии часто превосходили полнометражные фильмы, сделанные самыми популярными романтическими звёздами Голливуда.

Если мы делали двухчастевки, хозяева кинотеатров ставили их в программу перед полнометражными. Это и было одной из причин моего стремления снимать большие фильмы, подобные тем, которые Роско успешно делал на «Парамаунт». Казалось очевидным, что прибыли от полнометражных фильмов будут возрастать, но я к тому же верил, что Джо Шенк — проницательный бизнесмен и знает, о чём говорит.

Чарли Чаплин и Гарольд Ллойд с самого начала оказались более ловкими бизнесменами, чем я. Они рано стали миллионерами, продюсировали собственные фильмы и контролировали экранные права. Они по-прежнему удерживают их[38]. Это значит, что Чаплин и Ллойд могут зарабатывать новые состояния каждый раз, когда сдают в аренду или продают телевидению права на свои старые немые фильмы. (Как я уже писал, старые ленты Чаплина прошли успешное возрождение.)

Никто точно не знает, сколько денег сделал Чаплин на своих

картинах, возможно даже сам Чарли. Причина в том, что нет никакого способа подсчитать стоимость их производства. Однако не секрет, сколько Ллойду принесли его фильмы. Каждый стоил от 300 до 350 тысяч долларов. Распространение обходилось примерно в 35 % от двухмиллионных кассовых сборов, то есть в 700 тысяч долларов. Таким образом, Ллойд получал почти миллион долларов с каждой полнометражной картины! Или же 30 миллионов за все 30 фильмов, которые он сделал. Банкирам ничего не перепадало от этой добычи, потому что, как только Гарольд смог финансировать свои фильмы сам, он перестал брать у них деньги в долг.

Мои собственные фильмы стоили от 200 тысяч до 220 тысяч долларов. Добавьте 35 % от кассовых сборов, и вы сможете подсчитать прибыль. Сам я отказываюсь считать на том основании, что это унизит и огорчит меня.

Раз уж мы вышли на эту тему, я готов расколоться и признать, что, как и все остальные, хотел бы быть миллионером. Несмотря на это, мне кажется, что сейчас я гораздо счастливее обоих: Ллойда, удалившегося от дел много лет назад, и Чаплина, фактически находящегося в изгнании[39].

Ни разу не встречал настоящего актёра, который был бы счастлив не работая. Работа — то, что я умудряюсь делать все эти дни, выступая в ночных клубах, летних театрах, европейских цирках, время от времени снимаясь в кино, на ТВ и в рекламных роликах для Алка-Зелцер, Северо-Восточных авиалиний и других компаний.

Мне нравится думать, что я — человек, настолько преданный актёрскому делу, что меня не остановит даже миллион баксов. В то же время было бы удивительно, если бы я получал столько же радости и удовлетворения. Смог бы я работать так же напряжённо, как сейчас, если бы у меня оказалось больше денег, чем можно истратить за всю оставшуюся жизнь?

По моим наблюдениям, миллионерство понижает настрой практически у всех и может быть таким же разрушительным, как пребывание в зоопарке или гареме. Единственными миллионерами, которых я видел работающими в цирке, были те, кому этот цирк принадлежал. Миллионеры, хотят они или нет, напускают на себя некоторую важность. Отчасти это происходит из-за обращённых на них тоскливых взглядов других людей. Скажем так: богатство устраняет желание падать на спину и заниматься клоунадой, как делаю я, когда работаю. В этом может быть разгадка, почему современные комики работают недостаточно напряжённо: многие из них чересчур быстро стали миллионерами.

После того как я всё это написал, мне пришло в голову, что я бы меньше философствовал, если б был разорён. Однако я если и не миллионер, то также и не бедный. Я вожу «Кадиллак», у меня красивый дом в долине Сан-Фернандо и очаровательная жена; и нет ничего, что я хотел бы, но не мог купить. Фактически я быстро приближаюсь к тому моменту, когда буду зарабатывать почти столько же, сколько раньше, когда был звездой немого кино со ставкой в 3 тысячи долларов в неделю.

Благодаря нашим налоговым законам превращение в миллионера мне по-прежнему не грозит. Как бы сказал Джордж Гоубл: их губят на корню.

Мне нравилось иметь собственную студию. Шенк и Энгер редко мне докучали, и то же можно сказать о «Метро», где реализовывали мои первые двухчастевки. Я мог руководить каждой фазой своего фильма, и, конечно же, кинопроизводство было очень неформальным делом в те дни: когда босс приходил па студию, плотник и электрик могли называть его но имени.

Лучшее, что было в работе на маленькой студии, подобной нашей, — команда из одних и тех же людей, переходящих в каждый новый фильм. Режиссёр, два-три сценариста и я придумывали сюжет, но остальные — реквизитор, постановщик, подбиравший натуру, два оператора и монтажёр — тоже постоянно были с нами. Из-за такого метода работы каждый в команде знал, что требуется по его части, и не допускал фантастической траты времени, энергии и денег, которая позже воцарилась на больших студиях.

Кстати, в те времена два оператора были необходимы, потому что мы все снимали на две камеры, стоявшие бок о бок. Один негатив предназначался для американского рынка, другой — для заграничного. После того как американский вариант был смонтирован, проходил предварительный показ и снабжался титрами, европейский негатив обрабатывался так же и перевозился за границу. Там титры и название переводили на различные языки.

Даже делая двухчастевки, я работал над теорией, по которой сюжет приобретал первостепенное значение. Единственное, чего мы не делали, — это не фиксировали сюжет на бумаге. С другой стороны, я никогда не соглашался начинать съёмки, пока в моей голове не сложится достойная концовка. Начало было простым, середина сама о себе заботилась, и я знал, что могу положиться на своих сценаристов и на самого себя в плане гэгов, которые могут понадобиться.

Ежедневные обсуждения сюжета шли на студии с десяти утра до шести вечера. Тогда мы работали шесть дней в неделю, но я

старался не усердствовать настолько, чтобы пропустить в субботу хоть одну большую футбольную игру.

«Наше гостеприимство».
Китон (Вилли Маккей) подвергается
смертельной опасности в гостях
у враждебного клана (в главной женской
роли Натали Толмадж)

Никогда не мог понять, почему так мало хороших идей

приходило во время длинных сценарных совещаний. Лучшие идеи всегда посещали меня дома, чаще всего в наименее вдохновляющей комнате — в ванной. Но и с рыбалки я не возвращался без нового сюжета.

Набор персонажей для наших двухчастевок всегда был маленьким. Обычно три главных действующих лица: злодей, я и девушка, которая требовалась лишь для того, чтобы нам со злодеем было за что бороться. Главная героиня должна быть сказочно красивой, и, если ей не хватало актёрских способностей, это даже помогало. Я не настаивал, чтобы она имела чувство юмора, потому что всегда была опасность, что такая девушка засмеётся над гэгом в середине эпизода, разрушит его и нам придётся всё переснимать.

Сейчас, конечно, фарсовые комедии, которые делали Чаплин, Ллойд, Гарри Лэнгдон и я, увешаны всеми сортами лавров. Их объявили классикой кино, шедеврами комедийного искусства. Черезвычайно лестно, но для меня это явилось полной неожиданностью. Я никогда не думал, что делал что-нибудь, кроме попыток насмешить людей, швыряя свои кремовые торты и падая на спину. Как любой другой, я наслаждаюсь, если меня называют гением, но не могу воспринимать это всерьёз. Не делал этого и Гарольд Ллойд, насколько я знаю. Единственный из нас, кто соглашался с ролью гения, навязанной ему интеллектуальными критиками, был Чаплин. Иногда я подозреваю, что большинство его неприятностей начались, когда он первый раз прочитал, что он «возвышенный сатирик» и «крупнейший художник». Он верил каждому слову и старался жить и думать соответственно.

Я никогда не воспринимал экстравагантные восхваления серьёзно по той причине, что ни я, ни мой режиссёр, ни гэгмены не были писателями в литературном смысле. Писатели, чаще всего встречавшиеся среди моего персонала, были Клайд Бракман, Джо Митчел и Джин Хавез. Они не писали ничего, кроме гэгов, водевильных скетчей и песен. Не думаю, что кто-нибудь из них написал книгу, короткий рассказ или даже заметку в журнале, озаглавленную «Как сочинять гэги для кино». Эти парни не были мастерами слова. И не должны быть ими.

Единственными необходимыми словами были название и титры, и чем меньше титров мы использовали, тем лучше для фильма. В наших немых комедиях публику смешило происходящее на экране. Зрелищные гэги требовались для выявления абсурдности вещей, человеческих действий и ситуаций, в которые попадали или старались избежать персонажи.

Время от времени мы вызывали из Нью-Йорка знаменитых и талантливых писателей. Я не помню, чтобы хоть один из этих новеллистов, журналистов и бродвейских драматургов мог написать для нас материал нужного сорта. Например, Эл Босберг. С появлением звукового кино Эл Босберг стал одним из самых высокооплачиваемых сочинителей словесных гэгов в Голливуде, ходячей сокровищницей искромётных острот и веселья. Но, попытавшись сочинить для нас экранные гэги, он потерпел ужасный провал. То же случилось с сотнями других писателей, привезённых нами из Нью-Йорка. Возможно, мы посылали не за теми.

Я всегда думал, что Отто Соглов, карикатурист, нарисовавший «Маленького короля», добьётся боль-того успеха, придумывая для нас гэги. Но я так и не уладил все детали, чтобы вызвать его на Побережье.

Багз Байер — ещё один, кто бы не промахнулся. Думаю, мы бы устроили такую же сенсацию с гэгами, какая была у него с ежедневными юмористическими колонками, которые он по-прежнему ведёт в газетах Херста.

В 1922-м я фактически нанял Багза Байера сочинять гэги. Той осенью я ездил в Нью-Йорк на «Мировые серии»[40] и натолкнулся на Багза Байера во «Фраэрс-клубе»[41]. Он сказал мне, что очень обижен на Херста, и, когда я предложил ему работу, тут же согласился. Несмотря на страстное желание работать со мной, Багз объяснил, что женился и на две-три недели уедет на медовый месяц.

Когда он прибыл на студию, я спросил, где они с невестой провели медовый месяц. «О, — сказал он, — мы поехали в место, которое называют «вторым разочарованием невесты», знаешь ли, — Ниагарский водопад».

Багз едва установил свой письменный стол, как междугородние звонки затопили студийный коммутатор и прибежала целая толпа мальчиков из «Вестерн юнион»[42]. Оказывается, Багз никому не сказал в организации Херста, что работает на меня. Редакторы известили его, что добились для него нерасторжимого контракта. Послания напоминали об этом, постепенно повышаясь в тоне — от «Возвращайся домой, дорогой Багз, возвращайся к нам» до «Наши адвокаты позвонят тебе завтра!»

К концу дня телеграммы становились всё назойливее. Любой посторонний, прочитав их и выслушав безумные телефонные звонки, подумал бы, что я похитил Багза Байера и держу ради выкупа. Администраторы Херста пошли к моему боссу Джо Шенку, и тот телеграфировал из Нью-Йорка: «Срочно отпусти

Багза Байера». Они также пожаловались Уиллу Хейзу, только что назначенному царю киноиндустрии, и его телеграмма гласила: «Багз Байер — эксклюзивная собственность Уильяма Рэндольфа Херста и должен первым же поездом ехать в Нью-Йорк».

Багз выехал в Нью-Йорк первым поездом и не останавливался, пока не доехал до Европы, где пробыл два года. Он вернулся к работе на Херста, только получив солидное повышение.

Два года спустя, в 1924-м, я нанял Роберта Э. Шервуда, тогда кинокритика из «Лайф» (старого юмористического еженедельника). Это было за несколько лет до того, как Шервуд написал «Дорогу в Рим» — его первый бродвейский комедийный хит, но по тонким и забавным рецензиям Шервуда каждый мог бы сказать, что у него комедийный образ мыслей.

Я нанял Боба, когда его только сделали заместителем главного редактора «Лайфа», но он сказал, что приедет в Голливуд и постарается написать для меня историю за две недели летнего отпуска. Он был ростом 6 футов 4 дюйма, но я оставлю психологам решать, стало ли это причиной того, что центром его сценария оказался небоскрёб.

В сюжете Шервуда небоскрёб был закончен только наполовину, и я управлял подъёмником, доставлявшим каменщиков и сварщиков наверх и обратно.

Однажды хорошенькая дочь архитектора пришла посмотреть

здание и приняла моё робкое приглашение отвезти её наверх, где она сможет полюбоваться красивым видом. Пока мы были наверху конструкции, началась забастовка. Все рабочие ушли, а один из них отключил электричество, которым управлялся подъёмник. Я обнаружил, что подъёмник не работает, только когда мы попытались спуститься, и ничто не могло заставить его двинуться с места. И вот мы там, в ловушке, изолированные ото всех высоко над землёй, в сердце одного из крупнейших городов мира. Была середина зимы, и никто не знал, что мы там, наверху.

Стало темнеть, и мы как безумные махали людям в соседних зданиях, но они думали, что мы просто дружелюбные ребята, и махали нам в ответ.

Это идеальная ситуация для полнометражного фильма Бастера Китона, когда упорный маленький человек сталкивается с чем-то, что кажется непреодолимым. Боб Шервуд придумал несколько остроумных деталей. Он заставил меня построить для нас с девушкой убежище из кусков листового железа, гаек и болтов, которые я нашёл на стропилах. Я сделал ёмкость для дождевой воды и примитивную ловушку для голубей и чаек, а в качестве приманки были крошки хлеба из моей коробки для ланча. Губной помадой я написал послание, и мы с бьющимися сердцами следили, как оно, кружась, падало и чуть не залетело в открытое окно, а потом попало в руки человеку на улице. Он прочитал, но подумал, что это шутка, и, даже не посмотрев наверх, пожал плечами и выбросил его.

Одно было плохо в истории Шервуда: он не мог придумать убедительный способ, как снять нас с крыши небоскрёба, на которой мы не выжили бы при первом же снегопаде. Я сказал ему, что для концовки не годится такая простая вещь, как съезжание вниз по стальным тросам. Дирижабль тоже не подойдёт. После всех сюжетных построений публика будет ждать, что я стану спасать девушку.

Шервуд уехал домой, так и не разработав концовку. Его отпуск закончился, и он вернулся к своим делам в Нью-Йорке. Боб не смог ничего придумать, мы тоже.

Я встретил его только шестнадцать лет спустя, и к тому времени он написал целую обойму чудесных бродвейских пьес: «Дорога в Рим», «Мост Ватерлоо», «Наслаждение идиота», «Окаменевший лес» и «Эйб Линкольн в Иллинойсе». В тот день в 1940-м я сидел в вестибюле лондонского отеля «Дорчестер». Неожиданно с улицы вошёл долговязый Боб Шервуд. Он видел меня краем глаза, но не остановился, однако, проходя мимо, прошептал: «Не волнуйся, Бастер, я ещё сниму тебя с того небоскрёба!»

Даже в те ранние дни мы испытывали наши фильмы на публике, устраивая предварительные показы. Важно, чтобы зрители не знали, что смотрят фильм, который ещё нигде не крутили. Иначе они стали бы скованными, и тогда их реакции нельзя доверять. После этих предварительных показов я был вынужден вырезать сцены, которые мы считали уморительными, посмотрев их в проекционной комнате. И я оставлял те, что считал слабыми, если публика принимала их с весельем.

Иногда реакция зрителей подсказывала, что фильму пойдут на пользу некоторые дополнения. Так вышло с The High Sign[43] — двухчастевкой, где я играл владельца тира, великолепного стрелка. Я попадал в яблочко, стреляя через плечо, стоя на голове и в других трудных позах. Человек, жизни которого угрожает мафия, узнаёт об этом и нанимает меня своим телохранителем. Но мафия, тоже восхитившись моей меткостью, принуждает меня вступить в их тайную организацию. В качестве первого задания они приказывают мне убить человека, который только что нанял меня для своей защиты.

Одна из сцен фильма показывала прохожего, уронившего банановую кожуру. Следя за моим приближением, зрители ждали, что я поскользнусь на ней, но этого не произошло, и я прошёл прямо перед камерой. Я попытался вызвать смех, изобразив секретный знак мафии: большие пальцы скрещены под носом, а ладони развёрнуты по сторонам лица. Но было похоже, что я показываю публике «нос» и говорю: ну что, обманул вас?

В итоге я решил, что совершил ошибку, перехитрив публику больше, чем надо. Но, вместо того чтобы вырезать сцену, я добавил ещё один кадр. В нём, пройдя перед камерой и сделав знак, я поскользнулся на второй банановой кожуре. Это отлично сработало.

Ещё раньше поклонники научили меня другой вещи в моей работе, которой я не знал. В нескольких письмах к Роско спрашивалось, почему маленький человек в его фильмах никогда не улыбается. Мы не подозревали об этом, но просмотрели все двухчастевки, сделанные нами, и поняли, что это правда. Позже для забавы я попытался улыбнуться в конце одного фильма. На предварительном показе публика возмутилась и затопала ногами. С тех пор я больше никогда не улыбался на сцене, экране или ТВ.

Как у всех прочих в фарсовой индустрии, любимым развлечением гэгменов были розыгрыши. Конечно, они особенно любили разыгрывать других гэгменов и не уставали обсуждать самую успешную шутку — тяжёлое испытание, которое прошёл Лекс Нил, мой друг по маскигонской пьянке, когда купил дом. Немного раньше я подключил Лекса — водевильного певца и

танцора к своему штату сценаристов. Он очень хорошо работал с нами: сочинял гэги, сценарии и писал титры.

Несмотря на то что Лекс был холостяком, он, как большинство гастролирующих водевильных актёров, тосковал без собственного дома. После напряжённых поисков Лекс нашёл дом за 10 тысяч долларов на окраине Беверли-Хиллз. Денег он накопил не так уж много, но я одолжил ему, а остальное он занял у Лос-Анджелесского банка.

После заключения сделки Леке не мог говорить ни о чём, кроме гавани, которую нашёл для себя, и что для него значит выйти воскресным утром в сад и сказать: всё это моё! Ей-богу, моё! Он приводил друзей посмотреть дом и страдал, если кто-то не сходил с ума от восторга.

Въехав в него, Лекс в тот же день справил новоселье с друзьями и на следующее утро опять говорил только о своём доме и о том, как изменит и улучшит его. Дома на его улице были похожи, хоть и не одинаковы, и Лекс придумал пару штрихов, которые придадут ему оригинальный вид. Вряд ли он мог представить, что Джонни. Грэй, сочинитель гэгов на студии Гарольда Ллойда, уже менял вид его дома, сажая перед ним кусты и деревья.

Лекс еле дождался конца работы, чтобы ехать домой, и был довольно зол, когда в последнюю минуту получил приглашение на вечеринку с коктейлями. Он пытался отпроситься, но пригласивший настаивал и вёл себя так, будто оскорбится и очень обидится, если

Лекс не придёт. Я позже слышал, что на той вечеринке Лекс не находил себе места и ушёл с неё, выпив всего два или три коктейля.

Но в итоге, очутившись на своей улице, он не смог найти свой дом, который как будто украли за один вечер. Лекс не помнил точный адрес и обшаривал карманы, надеясь найти клочок бумаги, где он был записан, — но напрасно.

Снова и снова медленно проезжая по улице, Лекс останавливался перед очередным домом и внимательно его изучал. Но скоро понял, что женщины и дети во всех домах следили за каждым его движением. Ясное дело, его загадочное поведение их тревожило, и он почувствовал, что они могут позвонить в полицию.

Не зная, что делать дальше, он подъехал к моему дому и в некотором смущении рассказал эту историю. «И что же мне делать? — спросил он. — Моя одежда вся в доме, и мне даже негде спать этой ночью». Я предложил ему остаться у меня. «Утром, — сказал я, — позвони в банк и узнай у них адрес».

Лекс почти не спал. Я тоже. Всю ночь я слышал, как он тихо расхаживает туда-сюда по комнате для гостей. И как же противно ему было звонить в банк мистеру Фросту на следующий день! Но в конце концов он это сделал.

— Мистер Фрост, — сказал он, — помните дом, на который вы одолжили мне пару тысяч долларов на прошлой неделе? — Он подождал, пока мистер Фрост ответил, а затем: — Я потерял адрес. Мистер Фрост, не могли бы вы дать мне его? — После ещё одной паузы Лекс что-то нацарапал на клочке бумаги. — Спасибо, мистер Фрост. Но, повесив трубку и повернувшись ко мне, проворчал: — Весёлый парень этот мистер Фрост. Даже не удивился. Можно подумать, что люди, которым он даёт взаймы, теряют свои дома каждый день. Я никогда не положу в это заведение большие деньги — его хозяева слишком легкомысленны.

Я поехал вместе с ним по адресу, который нам дали. Легко понять, почему Лекс не узнал свой дом. Кто-то посадил кусты и деревья 10 футов высотой на участке перед фасадом. Шесть деревьев окаймляли каменную дорожку, ведущую к дому, по три с каждой стороны. Два больших куста оказались у фасада и ещё два у тротуара.

К тому времени бедный Лекс был так потрясён, что не мог признать свой дом до тех пор, пока не отпер дверь и не увидел внутри собственную мебель. Я посоветовал ему расслабиться, если он может, пару часов, прежде чем идти на студию.

Позже, упрекнув Джонни Грэя, Лекс не получил никакого удовлетворения. Джонни притворился, что глубоко обижен.

— И это всё, что я слышу от *тебя*, — сказал он. — Ты неблагодарен, как все мои бедные родственники, вместе взятые. Я потратил небольшое состояние, чтобы улучшить твоё хозяйство, а в ответ слышу брань.

Сказав, что в кинобизнесе все друг друга разыгрывали, я недоговорил. Сюда следовало добавить реквизит, который всегда ведёт себя иначе, стоит камере на него уставиться. Животные были хуже всех, норовистые и непредсказуемые одновременно. Даже более спокойные и, казалось бы, хорошо дрессированные звери становились капризными и переменчивыми, как только вы наводили на них камеру. И конечно, вы никогда не могли быть уверены, что дрессировщик, давший зверей напрокат за подённую оплату, не провоцировал их. В конце концов, чем больше времени вы будете снимать сцену с его животными, тем больше денег он получит.

Кадр из фильма
«Наше гостеприимство»

Режиссёр одного из первых фильмов о Тарзане рассказал мне печальную историю о том, как однажды он одолжил у местного зоопарка трёх бегемотов и дрессировщик пустил их плавать в озеро. Чудовищные звери тут же исчезли. Режиссёр спросил:

— Они что, пытаются покончить с собой?

— О, — сказал дрессировщик, — я забыл предупредить вас, что иногда они опускаются на дно таких озёр. Они любят ил, знаете ли, и зарываются в него.

— И на сколько? — поинтересовался режиссёр.

— О, всего лишь на пару дней. В конце концов, им надо дышать, знаете ли.

Схватившись за голову, режиссёр спросил:

— Можно ли что-нибудь сделать, чтобы они поднялись обратно?

— Ну, если вы взбаламутите ил так, что бегемоты разозлятся, то они поднимутся на поверхность.

На этом режиссёр послал нескольких перепутанных участников съёмочной группы мутить ил на дне озера длинными шестами. Ребята, казалось, не слишком усердствовали. Позже один из них сказал:

— Меньше всего в жизни мне хотелось злить стадо бегемотов.

Как бы там ни было, вся компания сидела на берегу озера четыре дня, пока бегемоты не завершили свои грязевые ванны и не всплыли на поверхность.

Птицы иногда тоже полностью отказываются сотрудничать. В 1928 году, когда «XX век Фокс» делала один из первых звуковых фильмов, мятежный петух обошёлся компании в 50 тысяч долларов.

Всё, чего режиссёр фильма Хобарт Хенли хотел от петуха, — чтобы он прокричал на рассвете точно так же, как в любое другое утро. Сам по себе звук на экране был в новинку, и любой знакомый шум — мычание, писк, лай или крик — считался чем-то необыкновенным. Хенли подумал, что будет потрясающе, если он сможет показать финальный клинч влюблённых под крик петуха и первые лучи солнца, осветившие горизонт. Это должно было символизировать удивительное будущее, ожидающее юношу и девушку после всех дьявольских неприятностей, которые преследовали их в фильме.

Решено было использовать птицеферму в долине Сан-Фернандо, и для кукареканья у фермера отобрали самого красивого петуха. Съёмки на рассвете означали, что два романтических героя, режиссёр, его ассистенты и другие члены съёмочной группы должны быть на ферме за несколько часов до восхода солнца, чтобы всё приготовить.

Петух любезно согласился сидеть на заборе. Солнце тоже взошло по графику. Но стоило Хенли закричать: «Камера!» — петух испугался и слетел вниз. К тому времени, как его водворили обратно на забор, солнце оказалось слишком высоко, чтобы снимать эту сцену.

Со вздохом Хенли велел всем собраться на следующее утро в три часа.

— На этот раз, — божился он, — мы уж точно сделаем так, что проклятый петух не слетит. Мы примотаем его лапы проволокой к забору.

Но в то второе утро, когда солнце взошло, петух был так поглощён выпутыванием своих лап из проволоки, что не кричал.

— Есть только один способ заставить петуха кукарекать, — произнёс всезнающий оператор, который неожиданно заявил, что вырос на канзасской ферме, чьи петухи много лет завоёвывали все призы на окружной ярмарке. — Нужно, чтобы прокричал второй петух. Услышав его, наш петух начнёт ревновать и постарается его перекричать.

Возможно, это была правильная теория, но ни один петух не издал ни звука на следующее утро.

— Я забыл тебе сказать одну вещь, Хобарт, — прошептал оператор режиссёру. — Нужно было собрать побольше кур вокруг петухов, чтобы им было ради кого петь.

В результате вышла ещё одна неудача. Одно из двух: либо куры оказались не столь привлекательными, как ожидалось, либо петух слишком нервничал. Главное то, что он снова не смог прокричать.

В этот кризисный момент кто-то из команды вспомнил, что в Саутгейте жил один актёр-любитель, который мог спасти ситуацию. Его специальностью была имитация лесных и домашних птиц и зверей. Когда представитель киностудии проделал весь путь до Саутгейта — отдалённого пригорода Лос-Анджелеса и вызвал его, этот парень подумал, что свершается его судьба. Он сказал жене:

— Наконец-то настало время моего большого прорыва в кино.

Прибыв на ферму, он потребовал гримёра, и был сокрушён, когда ему сказали, что грим не нужен и они не собираются снимать, как он кукарекает, потому что это разрушит иллюзию, которой они добиваются. Ему придётся имитировать петуха за кадром.

Как выяснилось, человек-петух был мастером своего дела, и настоящий петух, наверное, слишком впечатлился, чтобы вступить с ним в соревнование. Так или иначе, он снова не прокричал, что означало провал ещё одной утренней съёмки.

Фермеру нравились эти прибыльные неприятности: они с женой зарабатывали небольшие деньги, каждое утро готовя завтраки для всей бригады, но он был честным человеком и объяснил:

— Мой петух мог видеть, что перед ним кукарекал человек. Вот почему он отказывается петь.

На следующее утро Хенли велел имитатору спрятаться за углом дома и вручил ему большой куст полыни.

— Как только взойдёт солнце, — сказал он, — высовывай голову и кричи как сумасшедший. Но держи куст перед лицом так, чтобы петух не знал, что это ты.

На следующее утро, готовя завтрак для съёмочной группы, жена фермера выглянула в окно и обнаружила под ним человека, припавшего к земле, которого она раньше никогда не видела. Ясно как день, он был сумасшедший, потому что держал перед лицом куст полыни.

Она позвонила шерифу, который поспешил увидеть сцену своими глазами и спросил у ненормального:

— Ну и что ты здесь делаешь?

Имитатор птиц и зверей решил, что шериф — один из помощников Хенли.

— О, я петух, — объяснил он.

— Отлично, я отвезу тебя туда, где ты найдёшь хороших курочек.

Без дальнейших церемоний он отвёз жителя Саутгейта в тюрьму дожидаться проверки психики. Обнаружив, что его петушиный имитатор исчез, Хенли отказался от идеи и разрешил своим влюблённым целоваться без помощи петуха, приветствующего рассвет.

Мои собственные опыты с животными-актёрами временами были столь же изнуряющими. Первый пришёлся на то время, когда мы с Роско Арбаклом делали двухчастевку под названием «Посыльный» (The Bellboy). В этой истории мы управляли отелем и нам помогала Элис Лейк. Кульминационной сценой было ограбление банка. Проделав свою работу и убегая, грабители прыгают в повозку, поднимающуюся в гору по улице, вымощенной булыжником. Они заставляют кучера подстёгивать скакуна. Великий момент должен был настать у вершины холма: постромки оборвались, кучера подбросило в воздух, и он приземлился прямо на спину лошади. Тем временем повозка с грабителями катится вниз и въезжает прямо в банк, который они только что взяли.

Но с первой попытки кучер промахнулся мимо лошадиной спины. Позже он проявил некоторую робость перед повторным

прыжком, и я вызвался его заменить. Это был трудный прыжок: чтобы лошадь не могла ударить копытами в повозку, мы держали её на расстоянии четырёх с половиной футов. Я велел реквизитору поставить в неё ящик, чтобы лучше оттолкнуться, и крепче намотал на запястья вожжи, чтобы они не могли соскочить.

Мы не были лошадниками и потому не знали, что лошади видят всё, что делается сзади, иначе надели бы на неё шоры. Если б мы это сделали, она не смогла бы видеть мой прыжок и ловко отступить в сторону так, чтобы я полностью промахнулся. Да, друзья, эта с виду невинная лошадь оказалась дурной скотиной. В тот момент, когда я прыгнул, она помчалась по улице как бешеная, а я волочился за ней на груди, ударяясь обо все булыжники почти целый квартал, прежде чем кто-то смог её остановить.

Даже после такого опыта я не ожидал подвоха от старой кобылы с провисшей спиной, которую мы купили для «Полицейских» (Cops) — одной из моих двухчастевок. Кстати, в то время студия покупала конюшню. Выяснилось, что это дешевле, чем арендовать лошадей, к тому же можно было распродать животных после завершения фильма.

В «Полицейских» я был нью-йоркским старьёвщиком, и мы купили вялую, потрёпанную жизнью лошадь, чтобы она тащила мою телегу. Предполагалось, что в фильме кляча будет глухой. Мы надели на неё наушники, соединённые проволокой со старомодным телефоном, стоявшим на телеге. Если мне было нужно, чтобы лошадь остановилась или двинулась дальше, я снимал трубку, крутил ручку телефона и говорил: «Тпру!» или «Но!», и лошадь тут же выполняла приказы.

Дальше в сюжете я по незнанию подбирал самодельную бомбу, и она взрывалась, пока я пересекал Пятый проспект во время полицейского парада. В погоне меня преследовала вся полиция Нью-Йорка. В одной из последних сцен предполагалось показать лошадь, едущую в телеге, которую тащил я, запряжённый в оглобли. Лошадь была душой коллектива до тех пор, пока мы не попытались заставить её войти на телегу по помосту. Тут она заартачилась. Я заказал кран, думая поднять её с помощью ветеринарного седла. Мы без проблем надели на неё ветеринарное седло, но, как только начали поднимать, старушка стала отчаянно брыкаться во все стороны. Это происходило на натуре, была суббота, и пришлось отвести её обратно на студию. Я решил найти похожую лошадь, чтобы она дублировала её в понедельник. Но, вернувшись в понедельник, мы обнаружили стоящего рядом с ней новорождённого жеребёнка. Как и во

многих других случаях, оказалось, что мать лучше знала, как себя вести, но мы подумали, что кто-то всё-таки должен был рассказать нам о «птичках и пчёлках».

Жеребёнок оказался совершенно здоровым и дружелюбным, а его мать всходила на помост, как настоящая актриса, и мы быстро закончили фильм. "Паренька» назвали Оникс, и он стал любимцем студии. Он заходил ко мне в гримёрную или па съёмочную площадку посмотреть, что происходит, или в офис Лу Энгера проверить, как работают бухгалтеры.

Позже Мать-Природа порешила мой съёмочный график, когда я делал «Иди на Запад!» (Go Wesl!). Там я играл новичка, чью жизнь спасает корова[44].

Погода — всего лишь одна из опасностей в работе на натуре. Всё что угодно может случиться, как только ты вынесешь камеру из студии, но если ты работаешь на натуре с коровой в качестве главной героини — значит, действительно напрашиваешься на неприятности. Но я всегда предпочитал работать па природе, потому что в новой и непривычной обстановке хорошие гэги сами приходят в голову.

Корова голштинской породы, которую мы удостоили этой великой чести, была очень красивым созданием, и я назвал её Браун Айз — Карие глазки. Но раз она не оказалась умнее других голштинок, я предпринял большие усилия, чтобы надрессировать её для новой работы. Это происходило летом, и местом действия была пустыня под Кингдоном, Аризона, где в полдень так жарко, что приходилось обкладывать камеру льдом, иначе эмульсия на плёнке могла расплавиться.

Я начал тренировать Браун Айз, водя по студии на верёвке, и долго кормил её морковками и прочими коровьими лакомствами. Как только до неё дошло, что хождение за мной по пятам хорошо оплачивается, я заменил верёвку на бечёвку, и в итоге бечёвку на нитку.

У меня никогда не было более любящего и послушного животного. Со временем я смог проводить её через двери съёмочных площадок и даже под студийными софитами. Единственная трудность возникла, когда я сел, а она попыталась взобраться ко мне на колени.

Всё шло отлично, пока мы не вывезли Браун Айз в дымящуюся от жары пустыню, где я ничего не мог с ней сделать, ровным счётом ничего. Мы недоумевали, пока хозяин ранчо не сказал:

— У вашей коровы течка. От неё не будет никакого толку, пока это не прекратится.

— Сколько это займёт? — спросил я.

— Десять дней или около того.

Мы вывезли на натуру команду из тридцати человек. Мысль о том, как возрастут ежедневные расходы, пока мы будем ждать, когда наша корова перестанет думать о сексе, казалась ужасающей.

Мы выбрали Браун Айз за необыкновенную красоту и ошеломляющую расцветку, к тому же она снялась в слишком многих сценах, чтобы начинать поиски другой голштинки ей на замену. Я сделал единственную разумную вещь — велел выпустить её из корраля, чтобы она нашла себе любвеобильного быка. Быка она встретила, но он не был любвеобильным. Фактически он унизил её тем, что отвернулся и пошёл прочь. Коровы на этом ранчо были мясной беломордой породы, и в отличие от нашей милой маленькой Браун Айз у них не отпилили рога. Тем не менее я не подозревал, что быки могут быть такими разборчивыми.

В загоне с Браун Айз
(«Иди на Запад!»)

Мы снова выпустили нашу отвергнутую корову, и на этот раз она не только не привлекла беломордых быков, но и пробудила отчаянную ревность у беломордых коров, которые стали её атаковать. Они могли забодать Браун Айз, если бы не вмешательство двух ковбоев, подъехавших вовремя, чтобы её спасти.

После этого ничего не оставалось, как ждать, когда у нашей коровы прекратится течка. Мы провели время, снимая милые окрестности, но позже не смогли придумать, как использовать плёнку. Когда Браун Айз снова переключила своё внимание на киносъёмки, всё получилось очень хорошо.

Джо Шенк слышал о нашем ожидании и сказал то, что обычно говорят боссы, если случаются неприятности с бюджетом: «Да, Китон, это для тебя! Ты всегда найдёшь способ, как сделать фильм дороже».

8
ДЕНЬ, КОГДА СМЕХ ПРЕКРАТИЛСЯ

Мак Сеннетт, хоть и дебютировал на сцене в роли задней части лошади, считал своё мнение о комедиях непогрешимым. «Я держу руку на пульсе публики, — любил он говорить. — Если я смеюсь над гэгом, значит, публика тоже будет смеяться».

Мак любил играть в каждом фильме, снимавшемся на его студии, но не получал никакой поддержки от своих комиков. Они говорили, что он самый несмешной человек, который когда-либо выходил перед камерой, но понадобились годы, чтобы его убедить.

Загадка была в том, как человеку, казалось бы, лишённому чувства юмора, удавалось найти и развить больше великолепных комических талантов, чем кому бы то ни было ещё за всю историю шоу-бизнеса. Некоторые изучающие карьеру Сеннетта пытаются объяснить его уникальный дар, говоря, что он оказался в бизнесе, когда великие экранные комики появились в избытке. В общем, это правда. Но трудно вспомнить хоть одного исполнителя, сравнимого с Арбаклом, Чаплином и другими великими комиками, вышедшими с фабрики веселья «Кистоун», которые были бы воспитаны другими продюсерами, работавшими по соседству. К тому же не надо забывать о выдающихся режиссёрах: Фрэнке Капре, Лео Маккери, Малкольме Сент-Клере и Рое дель Руте — первых научившихся своему делу, работая у Сеннетта.

Я уже упоминал, что нежелание Сеннетта платить своим большим звёздам хорошие деньги неизбежно приводило к их уходу, как только они становились знаменитыми. Его «Кистоун копе» оставались самыми низкооплачиваемыми актёрами в Голливуде даже после того, как он несколько лет делал на них большие деньги. Поначалу они зарабатывали всего три доллара в день за то, что рисковали своими шеями. Когда Сеннетт скопил состояние на «Прерванном романе Тилли»[45], он поднял их ставку до пяти долларов в день.

«Копы» были мечтателями. Они все жили надеждой, что когда-нибудь станут звёздами или актёрами на главных ролях. Каждый раз, увидев их на экране, я хохотал от удовольствия, что, конечно, было против моего правила не смеяться на публике. Но при этом я не мог понять, как они предполагают привлечь внимание к своим индивидуальностям, оставаясь в толпе. По-моему, они были чудесными, но только как группа. Примерно так

же, как, скажем, «Радио-Сити Рокеттс» в Нью-Йорке. Конечно, выяснилось, что насчёт многих из них я сильно ошибался и они стали звёздами и ведущими актёрами.

Ещё более потрясающим для меня оказалось то, что мало кто из них знал основные правила падений. К примеру, бывший «Кистоун коп» Эл Сент-Джон, пять лет проработав бок о бок с Арбаклом, совершенно не научился защищать себя во время падения. Я, как старый эксперт в этом деле, посоветовал ему носить налокотники, о которых он раньше не слышал. Сент-Джон каждый раз приземлялся на руки и на локти. В результате он постоянно страдал от водянки в локтевом суставе, что рано или поздно имело бы серьёзные последствия.

Хэнка Манна, одного из лучших комиков Сеннетта, лошадь проволокла через свежевспаханное поле и пару кварталов, когда он решил сделать кое-что новенькое. Лошадь должна была выдернуть его из фургона так, чтобы он взлетел в воздух. Не сказав никому о своём намерении, Хэнк решил перевернуться в воздухе. Если бы он достиг цели, то, вероятно, сломал бы позвоночник. Он избежал этого только потому, что трюк не удался, но тем не менее получил множество ран и ушибов, прежде чем лошадь остановили. Хэнк тоже плотно намотал вожжи на запястья, чтобы они не соскочили, пока он поражает всех своим новым трюком.

Кстати, трудно сыскать больших фигляров, чем лошади. Они навостряют уши и пускаются в бега, как только слышат крик: «Камера!» Если в тот момент главная героиня сидит боком в дамском седле, для них нет никакой разницы: они становятся на дыбы, несутся вскачь и скидывают её, как тряпку. Это значит, что главная героиня может настолько охрометь, что вам придётся доставать себе другую.

Сеннетт не нанимал профессиональных акробатов в свою команду по одной причине: акробат редко вызывает смех, совершая комедийное падение. Он выглядит тем, кто он есть на самом деле, — тренированным акробатом, выполняющим трюк, а не персонажем фильма, падающим случайно. Единственный профессиональный акробат, которого я видел, кто мог падать и выглядеть смешно, был Пуддлс Хэннфорд — великий цирковой клоун.

Хоть меня и называют акробатом, замечу, что я не более чем наполовину акробат. Я научился падать как ребёнок — то же самое делали Чаплин, Ллойд и Фербенкс. Я освоил несколько акробатических трюков, включая обратный прыжок через голову и другие простые упражнения. Я мог пройтись по кругу «бабочкой» — это серия «колёс», не касаясь руками пола, но каждый, кто

видел меня, делающим сальто, понимал, что я непрофессиональный акробат. Люди думают, что прыжок назад через голову, при котором вы приземляетесь на ноги, не дотрагиваясь до пола руками, очень труден. Но гораздо труднее обратное сальто, когда вы касатесь руками пола, — первый прыжок просто выглядит трудным.

Единственное, что нужно, — это контроль над своим телом. Когда вы взлетаете в воздух, всё зависит от того, как держать голову — она ваш руль. Если бы Стив Броди контролировал себя, он мог бы прыгнуть с Бруклинского моста и иметь хорошие шансы на спасение, вместо того чтобы всего лишь притвориться, что собирается прыгнуть. Человек, который прыгает или ныряет, конечно, умеет управлять собой, но, если его столкнули, бросили или он упал случайно, он полностью теряет этот контроль. Вот почему, упав с лестницы, можно сильно расшибиться.

По моему мнению, даже Дуг Фербенкс был всего лишь лучшим акробатом Ассоциации молодых христиан. Его прыжки и другие трюки смотрелись лучше, чем были на самом деле, потому, что Фербенкс в совершенстве знал искажающие свойства камеры и использовал их очень эффективно.

«Копы», однако, ничего не знали о падениях. Похоже, никто не говорил им, что *оба* конца позвоночника должны быть защищены или что при одних видах падений нужно расслабить всё тело, а при других напрячь мышцы спины и седалища.

Джимми Браент, самый степенный из «полицейских», был ещё одним доблестным героем, не знавшим, как падать. Фактически Браент не знал даже, как делается «колесо» — трюк, которому быстро обучается любой девятилетний американский мальчишка после того, как сделает первый кувырок. Джимми — грузный мужчина с бычьей шеей — был единственным из «Кистоун копс», кто выглядел как настоящий полицейский. Вместе с Элом Сент-Джоном Джимми покинул Сеннетта, чтобы работать с Роско, когда Арбакл стал снимать собственные двухчастевки.

Я понял, на что был согласен Браент, лишь бы остаться в фильме, во время съёмок одной из самых ранних двухчастевок Арбакла, в которой я участвовал. Кажется, она называлась «Его брачная ночь» (His Wedding Night).

В начале фильма была показана комната над большим универмагом, в которой девушка дошивала своё свадебное платье, используя меня в качестве манекена. Бандиты, помощники главного злодея, врываются, чтобы похитить её, но она только что вышла в другую комнату за булавками. Они принимают меня за невесту, потому что на мне свадебное платье, вытаскивают через окно и скатывают по наклонной крыше.

Внизу на улице ждал Джимми Браент с повозкой. Он собирался ловить «девушку» в свои объятья и стоял, расставив ноги: одна на земле, другая — на подножке повозки. Предполагалось, что я упаду на него вниз головой, а он постарается поймать меня, но упустит. Мы редко репетировали костоломные сцены вроде этой, потому что было слишком легко ушибиться или покалечиться.

Раненый, даже если не отстранялся от съёмок, мог провалить работу во второй раз. По тем же причинам мы старались избегать дублей.

Но режиссёру, то есть Роско, не понравилось, как мы сделали сцену. Когда мы были готовы повторить эпизод, Джимми Браент подошёл ко мне и прошептал:

— Я не знаю, как сыграть, и не знаю, как упасть. *Ударь* меня по-настоящему, чтобы хорошо смотрелось.

— Ударю тебя как следует, — сказал я, — но держись крепче.

Упав на него, я изо всех сил ударил его обеими ногами. Джимми грянулся оземь и покатился кувырком. Он укатился почти на 20 футов, далеко за пределы поля зрения камеры. Тем временем я упал на два сиденья повозки. Один из бандитов, Джо Бордо, желая убедиться, что «невеста» не сбежит, спрыгнул с покатой крыши и свалился на меня сверху.

Бастер в путешествии по Америке
(«Иди на Запад!»)

Типично, что никому не пришло в голову спросить Джимми, всё ли с ним в порядке. Но если бы кто-то спросил, он бы не стал жаловаться. Позже, когда у меня была своя компания, Джимми работал со мной во многих фильмах, и в итоге я смог включить его в постоянный штат как оператора со ставкой 125 долларов в неделю. Джимми был загадкой. Он оказался настолько умным, что в совершенстве освоил сложную кинокамеру, но так и не научился правильно падать, и принимал взбучки, как старый потрёпанный борец на закате своей карьеры.

«Коп», казавшийся мне самым отчаянным и храбрым среди них, был маленький Бобби Данн, профессиональный ныряльщик-чемпион ростом всего 5 футов 4 дюйма. Бобби присоединился к «копам» в тот сезон, когда спрос на аттракционы с ныряльщиками ослабел, и Сеннет принял его к себе за ловкость и бесстрашие. Он поместил Бобби рядом со Слимом Саммервиллем, его длиннейшим «копом», потому что они смотрелись вместе очень смешно.

Но самый смелый трюк, который Бобби когда-либо делал, был не в фильме Сеннетта, а в одной из «Солнечных комедий» Генри (Патэ) Лермана, которые тот снимал для «Фокса».

Услышав, что Бобби профессиональный ныряльщик, Лерман предложил ему пять долларов за прыжок с крыши отеля «Брайсон» в корыто для извести, заполненное водой. Отель «Брайсон», в деловой части Лос-Анджелеса, был восьмиэтажным, 80 футов в высоту, и с его крыши корыто для извести 9 футов в длину, 5 в ширину и 5 в глубину казалось размером с костяшку домино. Бобби принял предложение, и Лер-ман попросил его прыгнуть в пятницу после полудня.

— Я снимаюсь в фильме Сеннетта в эту неделю, — ответил Бобби задумчиво. — Съёмки будут в пятницу, но сомневаюсь, что «копы» понадобятся после полудня. Так что я смогу тайком выбраться.

Бобби прыгал вниз головой. Нырять с 80 футов в воду глубиной 5 футов означало, что он должен был удариться грудью и тут же рвануться наверх, выгнувшись дугой. Он вышел из воды без единой царапины, забрал свои 5 долларов, оделся и побежал на студию Сеннетта, где его уже могли искать.

Эти двое, Бобби Данн и Слим Саммервилль — самый маленький и самый высокий из «Кистоун копс», — были неразлучны. Они делили одну гримёрную на двоих и никогда не уставали разыгрывать друг друга. Гримёрная выходила на открытую съёмочную площадку, а с другой стороны был крытый пассаж.

Однажды они сидели в своей гримерке, и Саммервиль

заметил:

— Ты усёк, в каком шикарном летнем костюме и соломенной шляпе сегодня пришёл Бен Терпин?

Бобби Данн кивнул и сказал:

— Не успеешь опомниться, как он придёт на работу во фраке.

— Давай его проучим, — предложил Слим с усмешкой. — Я только что видел, как он вошёл под эту арку. Будет здесь через пару минут. Почему бы нам не набрать ведро воды, а потом ты вылезешь вон там на крышу и обольёшь его, как только он пройдёт мимо.

— Ладно, но как я узнаю, что он идёт?

— Я сяду здесь в дверях, Бобби, и ты будешь меня видеть. Когда я достану носовой платок, окати его как следует, хорошо?

— О'кей! — сказал Бобби и мигом влез на крышу с ведром воды.

Получив сигнал от Слима, он вылил воду. Но Мак Сеннетт, а не Бен Терпин получил порцию воды. Позже Слим клялся перед Бобби, что обознался. Сеннет был в два раза больше косоглазого мистера Терпина, но Бобби не спорил со своим лучшим другом.

Пару вечеров спустя Слим и Бобби наслаждались напитками в «Загородном клубе Вернона», любимом питейном заведении у «Кистоун копс» и других местных персонажей, которым нравилось засиживаться допоздна. В Лос-Анджелесе всё закрывалось рано, но «Вернон», находившийся далеко за пределами города, не закрывался вовсе. В тот вечер Бобби подкупил бармена, чтобы тот влил двойные порции виски в коктейли Слима Саммервилля. Перегруженные напитки вскоре сделали Слима таким вялым, что он заснул за столом.

Бобби достал карандаш и бумагу, написал записку и попросил официанта отдать её девушке за соседним столом. С ней сидел мужчина с плечами гориллы. Девушка прочитала записку и передала ему. В ней говорилось: «Почему бы вам не избавиться от этого большого обормота? Не оборачивайтесь, но я сижу за столом прямо за вами и притворяюсь спящим. Я встречу вас у выхода через 10 минут».

— Кто этот смышлёный парень? — спросил мужчина.

Девушка оглянулась, увидела спящего Слима и пожала плечами.

— Мне никогда в жизни не встречался этот смешной стручок.

Её друг поднялся, подошёл к спящему Слиму и схватил его за глотку. Следующее, что Слим почувствовал, — он был за дверью и летел по воздуху. Ударившись о жёсткий-жёсткий асфальт, он посмотрел наверх и увидел улыбающееся лицо Бобби Данна, который всматривался в него.

— Что, чёрт возьми, случилось? — спросил он.

— Не обращай внимания, — ответил Бобби Данн, — всего лишь одно из калифорнийских землетрясений.

(Позже в своём полнометражном фильме «Три эпохи» (The Three Ages) я вызвал много смеха, используя этот эпизод с запиской. Уоллес Бири, главный злодей, писал её, пока я спал за столом.)

Когда Бобби Данн умер, его длинный тощий друг был безутешен. Слим плакал, как ребёнок, и потратил больше денег, чем мог себе позволить, на похоронные венки. По дороге в церковь на траурную церемонию Слим достал свою почту и во время службы нервно вскрывал письма и бегло просматривал их. Он встал в очередь вместе с другими, чтобы попрощаться с покойным, прежде чем закроют гроб. Проходя мимо, он потряс перед лицом усопшего чеком за цветы, только что полученным от флориста.

— Видишь? — всхлипывал он, убитый горем. — Даже после смерти ты дорого мне обходишься, маленький сукин сын.

Тут его ноги подкосились, и он упал бы, если бы мужчина, стоявший рядом, не поддержал его. Слёзы ручьём потекли по длинному лицу Слима Саммервиля, и его почти что занесли в одну из ожидающих похоронных машин.

Сколько себя помню, бейсбол был моей любимой забавой. Я начал играть, как только вырос достаточно, чтобы держать перчатку. Песчаный участок, на котором играют в бейсбол, — первое, что я искал, когда «Три Китона» приезжали выступать в новый город. У нас в Маскигоне всегда была команда, а позже я организовал бейсбольные команды на моей собственной студии и на «Метро-Голдвин-Майер». Я участвовал в Ежегодных играх ведущих комиков, которые несколько лет забавляли Голливуд, и каждый сентябрь изо всех сил старался закончить осенний фильм так, чтобы успеть в Нью-Йорк на «Мировые серии».

Тогда, в двадцатых годах, я взял с собой Маркуса Лоу на одну решающую игру из «Мировых серий». В восьмом тайме «Янки» отставали на одно очко, у них были два человека на базе и Бейб Рут с битой. Казалось, никто в толпе из 65 тысяч напрягшихся фанатов не дышал, когда Маркус повернулся, оглядел набитые трибуны и сказал махнув рукой: «Знаешь, Бастер, это чертовски вредит нашим дневным сеансам!»

Я любил Ежегодные игры ведущих комиков, проходившие в Голливуде, потому что они давали мне возможность сочетать бейсбол и комедию — две великих любви в моей жизни. Но думаю, ни одна из этих игр не могла сравниться с дикими номерами, которые устраивали Роско, Эл Сент-Джон и я в

«Бейсбольном парке» Вернона.

У Вернона было право подбирать команду в Лиге Тихоокеанского побережья, позже переместившейся в Голливуд. Пивовар купил клуб и уговорил Роско вложить пару тысяч долларов в организацию. Потом он посоветовал нам сделать маленькое шоу перед игрой, открывающей сезон.

Поначалу Роско был питчером[46], Эл Сент Джон с битой, я — кэтчером и Руб Миллер (однажды бывший «Кистоун копом») — судьёй. Он стоял за нашей базой. После того как Роско сделал два прекрасных броска, которые Руб Миллер называл «мячами», я просигналил Роско, чтобы он дал один высокий. Когда мяч долетел до меня, я пропустил его через руки, и он ударил Миллера прямо в маску. Миллер сделал типичный кистоуновский прыжок в воздух и грохнулся на спину. Его маска откатилась, и он лежал как мёртвый. Хотя мы проигнорировали его и оставили там лежать, он вернулся к жизни прямо перед началом следующего тайма. В нём Эл Сент-Джон постепенно подбирался к территории питчера, каждый раз как Роско начинал размахиваться. Арбакл смущался, останавливался и смотрел, затем снова начинал размахиваться.

Каждый раз, как Сент-Джон делал шажок вперёд, мы оба — я и Руб Миллер — следовали за ним, поддерживая эту заурядную хитрость. Когда Эл Сент-Джон оказывался на полпути к месту питчера, Роско решал, что лучше отойти на пару шагов назад. В итоге он подавал мяч почти со второй базы. Мяч (сделанный из французского гипса на нашей студии) разлетался в пыль, как только Сент-Джон отбивал его.

Питчер Арбакл, кэтчер Китон и судья Миллер искали исчезнувший мяч повсюду: в воздухе, в своих карманах, в штанах объёмистой униформы Роско и под грудным протектором судьи Миллера. Тем временем Эл Сент-Джон мчался к первой базе и там салютовал и раскланивался перед зрителями. Переходя на вторую, третью и, наконец, свою — четвёртую, он останавливался у каждой и проверял реакцию толпы.

Затем Эл снова взялся за биту, и Арбакл размахнулся, но, прежде чем он успел сделать бросок, к его ногам с неба упал мяч. Прошло 5 или 10 минут после того удара. Конечно, это был обычный мяч Лиги Побережья, брошенный нашим невидимым сообщником из-за трибуны. Теперь я пытался поймать Сент-Джона, и начался шум, гам и рукопашная схватка.

Были и другие сюрпризы: например, бита, начинённая порохом, который взрывался, когда Арбакл бил по мячу. Мяч, вертясь, улетал в синие дали бог знает куда, но гораздо дальше, чем от удара Рута, Герига или Мики Мантла. Или маленькая

церемония, в которой мы опускали судью Миллера в могилу, вырытую за третьей базой. Затем начиналась игра, открывающая сезон.

Всем игрокам нравилось это шутовство, но не судьям. Они задержали нас четверых после окончания игры и задали жару. Один сказал: «Вы дали игрокам убийственные идеи: к примеру, этот удар в маску судьи. Теперь они постараются осуществить его в течение месяца в каждом бейсбольном парке нашей лиги. Нам придётся отправить на штрафную скамью всех кэтчеров на Тихоокеанском побережье, прежде чем кончится сезон».

Мало у кого из нашей голливудской компании было время получить образование. Думаю, что мы в свои двадцать с лишним лет устраивали выходки, которые должны были делать гораздо раньше, если бы учились в школе или колледже. Мы также много пили, как все молодые люди в стране, раз уж «бурные двадцатые» потонули в бездонной бочке контрабандного спиртного.

Был период, когда вся наша компания, то есть Рос-ко Арбакл, Норман Керри, Бастер Коллиер, Лью Коди и некоторые другие, была отстранена от работы на половине голливудских киностудий. Одна из студий принадлежала Сэму Голдвину, и нас отстранили от неё утром после вечеринки в доме Голдвина, на которой были Керри, Бастер Коллиер и я. Коллиер начал рассказывать о своём поединке с профессиональным борцом, который он делал для фильма. Рассказывая, Бастер почти так же гипнотизировал слушателей, как Вилли Коллиер, его отец. Он вскользь упомянул захват «хаммер-лок»[47], и Фрэнсис Голдвин, жена Сэма, стала задавать так много вопросов о нём, что в конце концов Бастер сказал: «Уйдёт меньше времени, если я покажу его».

Фрэнсис, смеясь, предложила, чтобы он показал на ней. Когда он попытался продемонстрировать миссис Голдвин «хаммер-лок», она начала сопротивляться, и в следующий момент они дрались и катались по всей комнате. Все хохотали и веселились, но неожиданно Голдвин пришёл из другой комнаты, где играл в карты. Он посмотрел, сказал: «Ничего себе!» — и вышел. Норман Керри, стоявший рядом со мной, произнёс: «Ну что ж, Бастер, теперь нас отстранили от ещё одной студии».

Но в один сентябрьский день 1921 года весь смех в Голливуде прекратился. За одну ночь то, что было невинной забавой, объявили «пьяной голливудской оргией» или «ещё одним шокирующим примером сексуальной разнузданности». В тот день, когда наш смех оборвался, Роско Арбакл был обвинён в смерти Вирджинии Рапп, светской девушки и актрисы на эпизодических ролях. Случилось это в его апартаментах в отеле

«Святой Франциск». Несколько выходных у них были свидания, но в тот раз они не собирались встречаться. Она оказалась в Сан-Франциско случайно.

Вся мучительность того, что последовало, осознаётся, только если представишь, какой волшебной была жизнь Арбакла в те годы, когда он работал актёром кино. Роско родился в Смит-Корнере, штат Канзас, 24 марта 1887 года, значит, ему было всего тридцать четыре, когда произошла катастрофа. Маленьким ребёнком вместе с родителями он переехал в Калифорнию и в восемь лет дебютировал на сцене в Сан-Хосе вместе с труппой Фрэнка Бейкона. Если после этого он возвращался в школу, то ненадолго. Роско делал всё, что мог, лишь бы остаться в шоу-бизнесе: работал билетёром в театре, пел сентиментальные баллады в никельодеоне[48], выступал в дешёвом водевиле, изображая негра-чтеца монологов по всему Западному побережью.

Первую работу в кино Роско получил так: он отплясывал перед крыльцом, на котором стояли Мак Сеннетт и Мэйбл Норман, и неожиданно пару раз перекувырнулся. Сеннетт, подумав, что этот толстяк будет смешным полицейским, принял его в «Кистоун копс» за 3 доллара в день.

Его слава началась вскоре после появления с Мэйбл Норман в нескольких коротких фильмах под названием «Фатти и Мэйбл». Роско пробыл с Сен-неттом четыре года, затем Шенк дал ему собственную бригаду. Но только начав делать полнометражные фильмы для «Фэймос Плейерс-Ласки», Роско Арбакл перешёл на большие деньги. Тогда это были даже очень большие деньги — 7 тысяч долларов в неделю.

Джесси Ласки заведовал студией, которая позже стала называться «Парамаунт». В автобиографии «Хвалю себя сам» он характеризовал Арбакла: «добросовестный, работящий, умный, всегда готовый и стремящийся радовать других». И добавлял: «он изобретал бесценные эпизоды и имел развитое режиссёрское чутьё».

Однажды Ласки дал Роско тяжёлое задание — сделать три большие картины подряд без единого дня отдыха между ними. «Я не знаю другую звезду, — сказал Ласки, — которая подчинилась бы таким непомерным требованиям. Но Фатти Арбакл был не их тех, кто ворчит и жалуется. Гневливость не в его духе. Он прошёл через тройное задание в наилучшей форме, как вертящийся дервиш, и это были самые смешные картины, какие он когда-либо делал. Мы были уверены, что они принесут огромную прибыль…»

Закончив эту убийственную тройную работу, Роско отправился в своём 25-тысячном «роллс-ройсе» в Сан-Франциско

на уикенд перед Днем труда. Вместе с ним поехали актёр Лоуэлл Шерман и Фред Фиш-бах, комедийный режиссёр. Сан-Франциско всегда был разбитным городом, где проматывались большие деньги, но теперешние времена не идут в сравнение с началом двадцатых, когда издевательский сухой закон породил новый вид соревнования. Роско поселился в огромных апартаментах в отеле «Святой Франциск". Друзья и незваные гости, в том числе несколько важных государственных служащих, собрались там, как только разошлась весть, что Арбакл — этот принц толстяков — в городе. Роско ничего так не любил, как принимать гостей. Он заказал три ящика лучшего виски, весь джин, который можно было достать, и всевозможную еду в свой номер. День был жарким, и он надел пижаму, а поверх неё халат.

Среди его гостей в тот уикенд была и Вирджиния Рапп — 25-летняя голливудская актриса. Говорили, что, выпив, она становится истеричной и рвёт на себе одежду. Услышав, что Роско в городе, Вирджиния присоединилась к его вечеринке вместе с женщиной старше неё и личным менеджером Элом Семинакером. После смерти Вирджинии все в Голливуде, кто её знал, удивлялись, читая в газетах, что она была хрупким цветочком, старлеткой, которой смерть помешала достичь больших высот на серебряном экране. На самом деле Вирджиния была крупной ширококостной женщиной 5 футов 7 дюймов ростом и весила 135 фунтов. Она была не более целомудренной, чем другие бездарные молодые женщины, которые годами околачиваются в Голливуде, добиваясь маленьких ролей любыми доступными способами.

Выпив пару «апельсиновых цветков», коктейлей из джина и апельсинового сока, Вирджиния почувствовала себя плохо. Позже большинство присутствовавших подтвердили, что она начала рвать на себе одежду и жаловалась на дурноту. Роско попросил пару девушек (одна из них та, с которой пришла Вирджиния) отвести её в спальню. Немного позже он пришёл к ним и увидел Вирджинию в постели. Подозревая, что она может притворяться, он приложил ей к бедру кусок льда. Она не отреагировала, и тогда он попросил женщин раздеть её и положить в ванну. Узнав, что ей по-прежнему плохо, Роско послал за гостиничным врачом.

Вирджинию перевезли в больницу, где она умерла через пару дней. По словам её подруги, перед смертью она стонала: «Он сделал мне больно, Роско сделал мне больно». На основании этих показаний Роско велели вернуться в Сан-Франциско на допрос к районному прокурору Мэтью Брэйди. Он тут же вернулся в сопровождении Лу Энгера и Фрэнка Домингеса, компаньона Эрла Роджерса — самого знаменитого калифорнийского адвоката.

Двенадцатого сентября следователи предъявили Арбаклу обвинение в непредумышленном убийстве. Его посадили и держали в полицейском участке, не выпуская под залог, до тех пор, пока не привлекли к суду. Потом районный прокурор потребовал изменить обвинение на «умышленное убийство». После выступления Домингеса требование отклонили. Официальное обвинение осталось прежним — «непредумышленное убийство», и Роско выпустили под залог 5 тысяч долларов.

Понимая серьёзность положения Роско, Джо Шенк пытался уговорить волшебника судебных процессов Роджерса взять дело в свои руки. Но Роджерс, старый, больной и почти при смерти, попросил не беспокоить его. Он сказал Шенку: «Вес Арбакла — его проклятие. Из него сделают чудовище. Они никогда не посадят Роско, но погубят его и, возможно, всё кинопроизводство на какое-то время. Я не могу взять дело, но приготовьте Голливуд к торнадо».

Торнадо уже буйствовал вокруг нас. Вместе с другими друзьями Роско я предложил поехать в Сан-Франциско дать показания. По одному из циркулировавших мерзких слухов, Арбакл затолкнул кусок льда в интимные места девушки, из-за чего она умерла. Как близкий друг Роско, я знал, что подобные грязные дела за ним не водились, и рвался заявить об этом судьям, к тому же хотел объяснить, что именно я первым сказал Роско, что лёд, приложенный к бедру, — самый быстрый способ распознать притворство. Домингес отговорил нас. Он сказал, что люди в Сан-Франциско озлоблены даже на то, что он взял это дело, и хотели, чтобы его вели их собственные законники.

— Вас они возненавидят ещё сильнее и обесценят ваши показания просто потому, что вы были главными помощниками Арбакла.

Тем временем во всей стране прошла небывалая буря ненависти и злобы против Арбакла. Ещё до начала суда его фильмы были запрещены во многих городах, в том числе в Нью-Йорке. Группы активистов повсюду угрожали бойкотом любому кинотеатру, где шли фильмы Роско. Церкви многих конфессий гремели от проклятий, которые молящиеся выкрикивали в адрес знаменитого комика. На собрании Лиги Наций в Женеве датская делегатка миссис Форчхаммер втянула имя Арбакла в дискуссию об интернациональном белом рабстве.

Адольф Цукор и другие продюсеры Арбакла получили такой поток оскорбительных и обвинительных писем от его бывших поклонников, что испугались и обещали больше никогда не показывать его фильмы. По ходу событий всё настойчивее

становилась угроза государственной цензуры. Главы студий, надеясь избежать её, решили просить Уилла Хейза, министра почты, стать царём их индустрии и руководить их самоцензурой. Они выбрали Хейза потому, что он был самым влиятельным политиком в Штатах и участвовал в кампании президента Гардинга.

Всего над Роско Арбаклом состоялось три суда в Сан-Франциско. Первые два окончились ничем. На третьем он был оправдан, и судьи заявили, что те, кто разрушил его карьеру необоснованным обвинением в смерти Вирджинии Рапп, должны извиниться перед ним.

Перед началом первого суда он вернулся в Лос-Анджелес, и я вместе с прочими близкими друзьями поехал встречать его на вокзал Санта-Фе в Лос-Анджелесе.

То же самое сделала разъярённая толпа из полутора тысяч человек, которые, казалось, хотели подобраться к нему поближе, чтобы разорвать на части. И они кричали толстяку, которого так сильно любили пару недель назад: «Убийца! Грязная жирная свинья! Зверь! Ублюдок!» Некоторые в толпе пришли поддержать его, но их голоса потонули в шуме.

Роско так и не оправился от этого происшествия. Он не смог забыть, как люди смотрели на него и проклинали, как понадобилась помощь полиции, чтобы защитить его от них. Похоже, повсюду люди испытывали к нему те же чувства, что эта толпа. К тому времени письма с руганью и поношениями стекались уже со всех стран мира.

Но было на земле место, где никто не считал Роско Арбакла виновным и не испытывал ненависти к нему. Это был Голливуд — город, который часто называют предательским по отношению к собственным людям, попавшим в беду. Что Голливуд делал позже, стараясь воодушевить растерянного толстяка с лицом ребёнка, заставить его встать на ноги и смело встретить ужасный окружающий мир, думаю, помним все мы.

9
НА МЕНЯ СВАЛИЛИСЬ ЖЕНИТЬБА И ПРОЦВЕТАНИЕ

В начале 1921 года я сломал ногу, делая двухчастевку под названием «Электрический дом» (The Electric House). Несчастный случай произошёл на эскалаторе, построенном на студии, из-за того, что механизм защемил подмётку моего длинного ботинка.

Эскалатор довёз меня до вершины и оттуда сбросил с высоты 12 футов. Я сломал правую ногу и не мог вернуться к работе четыре месяца.

Меня выписали из больницы, но ещё приходилось опираться на трость, когда пришло письмо от моей девушки из Нью-Йорка: «Я сейчас живу с матерью. Если тебе не безразлично, то всё, что нужно сделать, — это вызвать меня».

У нас было некое взаимопонимание больше года, но последнее время я не видел её и хотел всё как следует обдумать. В итоге я телеграфировал, что ещё недостаточно поправился, чтобы ехать в Нью-Йорк, но добавил, что Лу Энгер с женой через пару недель отправляются туда и возьмут меня с собой.

Из-за этой телеграммы начался переполох. Все Луэллы и Хедды[49] из ежедневок писали, что я еду на Запад жениться. Они не были уверены, кого выберет девушка: меня или ещё одного пылкого воздыхателя — необыкновенно разбогатевшего хозяина молочного завода из Чикаго. «Так который из них? — писали газеты. — Предпочтёт ли она кремовые торты Бастера или масло и яйца своего чикагского щёголя?» Проезжая через всю страну и на каждой остановке покупая газеты с подобным вздором, я впервые осознал власть прессы.

Я увидел свою невесту, и она с трудом вспомнила о большом богатее. У неё было только одно возражение против нашей свадьбы: она очень не хотела покидать Нью-Йорк, и её легко можно понять. Тогда, в начале «бурных двадцатых», Нью-Йорк был самым волнующим городом на свете.

— Ну что ж, пожалуй, нам надо довести дело до конца, — сказал я.

Она улыбнулась.

— О, Бастер, ты знаешь, к чему я клоню.

— Хорошо, когда и где мы поженимся? — спросил я бодрым деловым тоном.

— Давай сделаем это на следующей неделе в доме моей

сестры.

Хоть я и не сказал: «Как неожиданно!» — но, конечно, подумал. Однако, если без шуток, в целом я был очень счастлив.

Кстати, после возвращения из армии я перевёз свою семью обратно в Калифорнию и с тех пор жил вместе с ними. Папа каждый день приходил ко мне на студию обедать, а остаток дня проводил за сценой лос-анджелесских водевильных театров. Вечера он заканчивал в кабачках со старыми друзьями.

После свадьбы мы с женой жили в скромном доме в Голливуде. Её семья переехала на Побережье незадолго до рождения нашего первого сына Джеймса. Он родился 2 июня 1922 года. Наш второй сын, Роберт, тоже родился в июне, двумя годами позже.

В день свадьбы с Натали Толмадж

За всю свою жизнь я не встречал людей, более преданных друг другу, чем семья моей жены[50]. Они работали и думали вместе, как единая команда, без ссор или зависти. Все они любили меня, как мне кажется, и я любил их и восхищался ими. Но временами появлялось тревожное чувство, что я женился не на одной девушке, а на целом семействе. Я обнаружил, что то же самое приходило в голову и другим людям.

Моя жена, две её сестры и я посетили достаточно официальную вечеринку, которую давал Мак Сеннетт. Почётной гостьей была одна аристократка двадцати с лишним лет. Мак так впечатлился этой светской девушкой, что использовал открытое «а»[51], говоря: «May I get you a drink, my dear?»[52] — и метался вокруг неё, как престарелый французский повеса.

По доброте сердечной я решил привести в чувство дедушку фарсовой кинокомедии. Я сделал это, разозлив его, что было совсем нетрудно, могу добавить. В тот вечер я всего лишь попросил его даму потанцевать со мной, и кружил её перед ним щека к щеке.

Когда танец кончился, Мак подошёл ко мне. Он был человеком такого бешеного темперамента, что я не знал, чего ожидать. Он положил руку мне на плечо, чтобы привлечь моё внимание. Затем взглянул на кушетку, где рядом сидели моя жена, две её сестры и их мать. И долго вглядывался в их лица.

— Бастер, — сказал он, — стоит мне захотеть, и я сделаю так, что ты будешь оправдываться несколько лет.

Обычно я старался не вмешиваться в чужие отношения, но в тот вечер, разгорячённый парой бокалов виски и праведным гневом, я был спровоцирован поведением одной известной женщины, звёзды брод-вейских шоу. Она была задета вниманием, которое оказывали великосветской подруге Мака. Её муж, один из самых уважаемых режиссёров Голливуда, сидел с бокалом в руке, обдумывая свои дела. С детской обидой она подошла к нему и обвинила во флирте. Когда он стал отрицать это, она размахнулась, ударила его по щеке, потребовала свою накидку и ушла.

Я стоял возле двери, наблюдая. Она не дала мне возможности уйти с её дороги и просто оттолкнула в сторону. Я не поклонник леди, которые ведут себя не как леди, поэтому вышел в дверь следом за ней и дал ей коленом под маленький зад с такой силой, что на целый фут подбросил её в воздух. Она не вскрикнула и даже не обернулась, а продолжала идти к своей машине. И никогда не рассказывала мужу об этом инциденте. Я знаю, потому что спросил у него через несколько лет, когда они развелись.

Нечего говорить, перелом ноги оказался для меня шоком. Я воспринял его почти как личное оскорбление. Прежде я тоже очень напугался, делая «Одну неделю» (One Week) — первую двухчастевку, где играл главную роль. За исключением первой сцены, в которой я женился, весь фильм строится на моих попытках собрать складной дом для любовного гнёздышка. Соперник, в гневе из-за того, что уступил мне девушку, мстит, меняя номер моего участка, и я строю дом на чьей-то чужой собственности. Он к тому же сменил номера ящиков, в которых были упакованы части дома. Так что я выстроил дом на чужом участке, и это был самый идиотский дом, какой вам приходилось когда-либо видеть. Каждая его часть находилась не на месте. Например, входная дверь оказалась на втором этаже, и к ней не было лестницы, поэтому каждый, выходя из неё, падал прямо в сад. Это дало мне возможность сделать сенсационное падение. Чтобы уменьшить силу удара, мы вырыли в саду глубокую и очень широкую яму, заполнили её соломой, а сверху положили дёрн. Лужайка смотрелась целой, но завибрировала, как бумага, когда я упал на неё. В тот момент я ничего не почувствовал, кроме сотрясения. Это было за два часа до конца работы, и я завершил съёмочный день.

Но, переодеваясь, обнаружил, что мой левый локоть увеличился вдвое, так, что я даже не мог надеть пиджак. Другой локоть, спина и оба плеча тоже быстро опухали.

Эл Гилмор, тренер моей бригады, отправил меня под душ с самой горячей водой, какую я мог вынести, и продержал там пятнадцать минут. Потом он велел стоять под ледяным душем примерно столько же. Когда я обсох, Эл растёр меня оливковым маслом, чтобы не слезла кожа от мази для лошадей, которую он нанёс позже. От такого лечения мало-помалу отёк начал спадать.

Я оделся, чтобы ехать домой, и Эл сказал: «Выспись как следует. Лишние одеяла не потребуются — эта лошадиная мазь тебя согреет». Эл был прав.

Через пару лет я сломал шею, делая «Шерлока-младшего» (Sherlock Jr.), но даже не знал об этом, пока не прошло довольно много времени. Однажды я проходил осмотр у своего врача, и он спросил, где я получил перелом, который, конечно, уже полностью зажил. Мне пришлось подумать некоторое время, прежде чем я понял, что это было в одном из эпизодов «Шерлока младшего».

В нём я бежал по крыше поезда и цеплялся за верёвку, свисавшую с водонапорной башни, чтобы по ней спуститься на землю. Так начинался гэг со струёй воды.

Но мы недооценили мощь воды, которая обрушилась на меня

из десяти дюймовой трубы. Струя ударила меня так сильно, что руки разжались, я упал спиной на пути и ударился шеей о стальной рельс. Думаю, тренированность — единственное, что позволяет человеку разгуливать, не зная, что у него сломана шея.

Делая другую полнометражную комедию — «Навигатор», я почти задохнулся, экспериментируя с новым водолазным костюмом. На этот раз меня спасла не тренированность, конечно, а вмешательство одного проворного сотрудника. По замыслу гэга я курил сигарету, а девушка пыталась надеть на меня водолазный шлем. Сигарета оставалась у меня во рту, пока я тянулся, пытаясь ей помочь. Случайно девушка наполовину завинтила шлем, и сигаретный дым вызвал у меня отчаянный кашель. К счастью, Эрни Орзатти, бейсболист из «Сент-Луи Кардинале», работавший с нами, заметил, в какую переделку я попал, и вовремя отвинтил шлем.

После женитьбы моя актёрская карьера процветала. Я выполнил заказ на восемь двухчастевок для «Метро», и Джо Шенк оформил контракт на ещё дюжину для «Ферст нэшнл» — компании, организованной независимыми владельцами кинотеатров. Они пытались устроить так, чтобы Цукор, Лоу и другие владельцы сетей не могли контролировать всё голливудское кинопроизводство.

«Навигатор». Перед спуском под воду

Мне по-прежнему нравилось делать бурлеск и пародию больше, чем что-либо другое. В одной из первых двухчастевок для «Ферстнэшнл» — «Театр» (The Playhouse) — я подшутил над привычкой Тома Инса, выдающегося режиссёра, в титрах указывать своё имя на всех должностях, какие только возможны на съёмках. Я сделал это, сказав оператору снять Бастера Китона на сцене и в оркестре, играющим на всех инструментах. Я же был и дирижёром. В публике сидели дополнительные Бастеры Китоны. В 1921 году потребовался операторский трюк, никогда не применявшийся раньше. До тех пор двойная экспозиция, когда звезду показывали на экране дважды в одно и то же время (обычно играющую близнецов), заставляла публику задохнуться от восхищения. Это считалось техническим чудом. Но мой оператор сумел показать одновременно девятерых различных Бастеров Китонов.

В «Ледяном Севере» (The Frozen North), снятом на следующий год, я пародировал Уильяма С. Харта, великую звезду вестернов. Одно время Харт уступал по популярности только трём актёрам: Чаплину, Фербенксу и Мэри Пикфорд. В 1922 году он всё ещё был одним из великих. Билл, однако, не был киношным красавцем ковбоем и воспринимал себя и своё искусство достаточно серьёзно. В своих фильмах он не распевал песен, не насвистывал, не горланил йодлем и одевался не как какой-нибудь Дэн-Щёголь с Великих равнин.

Ребёнком он жил на Границе[53] и старался в своих картинах показать старый Запад, каким его запомнил. Салуны в фильмах Харта были теми развалюхами, которые он там видел. Люди, сидевшие в них за выпивкой и покером, время от времени перестреливаясь, вели себя как существа, в равной мере состоящие из добра и зла. Сам Билл играл то, что называют «славным негодяем».

В юности Билл покинул Запад, чтобы стать актёром. Он играл Шекспира, разъезжал с Моджейской,[54] появился в первом «Бен Гуре» 1908 года в роли злодея Мессалы. Всё это привило ему некоторый вкус к переигрыванию. Билл не романтизировал старый Запад, но всячески лукавил со своим славным негодяем, наделяя его многими фантазийными чертами. Он сворачивал сигары из «Дарэмского быка» одной рукой, носил шляпу «стетсон», закрепив её под подбородком кожаным ремешком. Это шло его худому орлиному лицу, но ни один настоящий ковбой, насколько я знаю, так не носил. Настоящие ковбои к тому же не палят по всяким подонкам сразу из двух стволов, как делал Билл на экране. Но главное, чего они никогда не делали в жизни и что он особенно любил, — это плакать. Примерно с 1918 года в

каждом фильме Харта была, по крайней мере, одна сцена, где Билл не выдерживал и беззастенчиво лил глицериновые слёзы по своим худым мужественным щекам.

В пародии на Билла Харта я добился смеха, когда в начале фильма вышел из станции нью-йоркской подземки прямо в середине замёрзшего озера Доннер. Как Билл, я привязал свою шляпу кожаным ремешком под подбородком, и на каждом бедре у меня висел шестизарядник. Я делал тщетные попытки свернуть сигару одной рукой.

Но в фильме был один гэг, увидев который Билл Харт взорвался. Я прихожу домой и обнаруживаю обнимающуюся пару. Я не могу видеть их лиц, но уверен, что это моя жена с любовником. Потрясённый, я бледнею и в конце концов не выдерживаю. Огромные глицериновые слёзы катятся по моему лицу. Как будто говоря: «Лучший победил», я безнадёжно пожимаю плечами и отворачиваюсь.

Да, я поворачивался и уходил, но, дойдя до двери, оглядывался и видел, что они целуются. Это слишком невыносимо даже для такой презренной твари, как я. Вытащив оба ствола, я пристрелил их как собак. Но они не упали, как собаки, они встали, повернулись вокруг и только тогда повалились мёртвыми на пол.

Переполненный сознанием власти, я по-хозяйски шёл обратно посмотреть на них. Равнодушно глядя на незнакомца, разрушившего мою семью, я жестоко отпихивал его безжизненное тело в сторону. И собирался так же пнуть труп своей жены, пока не взглянул на её лицо. Это была не моя жена. Это была какая-то другая женщина, которую я никогда не видел раньше. На экране появлялся титр: «Боже мой! Я ошибся домом».

Конечно, посмотрев фильм, поклонники Билла догадались, что я пародировал их кумира. Как опытный актёр, Билл должен был понимать, что пародируют только успешные вещи, а не провалы, и я имитировал его потому, что хотел немного побыть Биллом Хартом на экране.

Балетные танцоры и тенора считались самыми вспыльчивыми артистами. Я изображал и тех и других, не задевая их чувств. Однажды, когда я был подростком, мы играли в одной водевильной программе с Павловой — величайшей балериной мира. Я изобразил её классического «Умирающего лебедя», и Анне Павловой понравилось.

Но Билл Харт, отважный западный шериф, не мог этого принять. Наши общие друзья сказали мне, что он не обратил внимания на ремешок под подбородком, стрельбу из двух револьверов или кутерьму, которую я устроил из его трюка со

скручиванием сигары одной рукой.

Что действительно задело Билла, сказали они, — это моя насмешка над его плачем. Уверен, что в глубине души он знал, как притворно выглядел, но, возможно, делал так, лишь бы доказать, что поклонники одобрят любые его действия на экране. Билл не разговаривал со мной два года, после того как увидел этот фильм.

Я очень любил другую двухчастевку, снятую для «Ферст нэшнл». В ней рассказывалась история человека с женой и двумя детьмя, который построил двадцатифутовую лодку в своём подвале, а потом обнаружил, что она слишком велика, не проходит в дверь, и ему пришлось выламывать стену. Но после всех хлопот лодка потонула, как только была спущена на воду.

Конец фильма можно истолковать благоприятно: моя плоская шляпа героически плавает на поверхности так, будто я разгуливаю прямо под ней.

Для «Ферст нэшнл» я сделал одиннадцать из двенадцати картин и приступил к последней, когда Джо Шенк получил телеграмму от Джона Д. Вильямса, президента компании:

мы не хотим возобновлять контракт Китона тчк мы больше не можем заниматься его короткометражными фильмами

Шенк принёс её мне.

— О'кей, — сказал я ему, — окажу им особую милость! Я не стану снимать для них последний фильм.

— Бастер, — отвечал Джо, — контракт обязывает тебя сделать двенадцать фильмов. Я могу справиться с ситуацией, только если ты не откажешься делать для них последнюю картину.

— Но если они говорят, что не хотят заниматься, мой ответ: отлично, я сделаю вам одолжение и не стану вас беспокоить двенадцатой картиной.

Я объяснил, что мистер Вильямс ставит меня в то же дурацкое положение, что Мартин Бек, когда, стоя в кулисах, говорил папе: «Насмеши меня!»

— Как я могу насмешить человека, — спросил я, — который говорит, что не хочет заниматься моими комедиями? Зачем я должен это делать?

Позднее, когда Шенк встретил мистера Вильямса, тот признался, что телеграмма была блефом и они послали её, чтобы предотвратить наши просьбы о дополнительных средствах. Оказалось, мистер Вильямс сам себя перехитрил, потому что я так и не сделал двенадцатую короткометражку для «Ферст нэшнл».

Примерно в то же время Лоу дал понять, что хочет от меня

больших фильмов и его компания «Метро» будет их распространять.

Работая со своей бригадой на собственной студии, я сделал несколько успешных картин. Первая, выпущенная «Метро», называлась «Три эпохи», вторая — «Наше гостеприимство» (Our Hospitality). Как я упоминал, производство почти всех моих полнометражных фильмов стоило от 200 до 220 тысяч долларов и вместе с платой за распространение их стоимость возрастала до миллиона. Огромные прибыли оправдывали наши затраты, которые были на 20–30 % больше, чем стоила в те времена средняя драматическая картина.

Новая сделка позволила мне снимать два больших фильма в год: один — для весеннего показа, другой — для осени. Съёмки занимали около восьми недель (на двухчастевки уходило три). Новый график оставлял больше времени на построение сюжета и подготовительные работы. На монтаж уходило от двух до трёх недель, и три недели оставалось между окончанием одного фильма и началом другого.

В одной или двух поздних короткометражках я пытался ввести сложную сюжетную линию, но это было не всегда возможно, и чем быстрее в коротком фильме начинались гэги, тем лучше.

Вскоре я обнаружил, что большой фильм должен показывать убедительных персонажей в ситуациях, понятных публике. Лучшая формула, которую я нашёл, заключалась в том, что начало показывало обычную ситуацию, может быть, с небольшим добавлением неприятностей, но не таких, чтобы публика не могла смеяться. Это позволяло нам яснее обрисовать персонажи, попадающие в не слишком трудные переделки. Наши персонажи оказывались в серьёзном положении в последней, третьей части, что вызывало большой смех, и он всё нарастал, когда героям угрожала катастрофа. Я никогда не повторял гэг и не использовал одни и те же сюжетные ходы, если их нельзя было замаскировать до неузнаваемости.

Часто сюжет основывался на мелодраматической ситуации, как в «Навигаторе», где шпионы одной державы отправили дрейфовать пароход, купленный враждебным государством. Но история не обязательно должна быть серьёзной. Хороший пример легкомысленного сюжета — «Колледж», где я играл лучшего студента, обнаружившего, что не пользуется успехом у своей девушки и всех остальных после того, как он выступил с порицанием спортивных игр. Чтобы получить обратно свою девушку, он решил налечь на спорт.

Один из самых эффектных трюков —
поездка через озеро —
был в «Шерлоке-младшем»,
пародии на приключения
знаменитых сыщиков

Обратившись к съёмкам больших фильмов, мы столкнулись с целой обоймой проблем. Одно из моих первых решений было

прекратить швыряние тортов. Мне показалось, что к тому времени, а это был 1923 год, публика достаточно на них насмотрелась. Как бы там ни было, торты выглядели неприятно, и с тех пор ни один торт не был брошен в полнометражном фильме Бастера Китона.

Мы перестали использовать то, что называют невозможными или мультипликационными гэгами. Они очень смешны в коротком мультфильме, а иногда в двухчастевке. В качестве иллюстрации привожу один из моих собственных, который я использовал в короткометражном фильме «Трудная судьба» (Hard Luck). В конце его я отправляюсь плавать в фешенебельный загородный клуб.

Вокруг бассейна собирается элегантное общество и много красивых девушек. Желая впечатлить девушек, я взбираюсь на трамплин и несколько минут пробую его, разминаю мышцы, внимательно измеряю взглядом расстояние в 36 футов от трамплина до воды. После всего этого я прыгаю «ласточкой», но промахиваюсь и обрушиваюсь на ближайшую цементную дорожку, пробив в ней такую большую яму, что исчезаю из виду.

После затемнения на экране появляется титр: «Через несколько лет» — и снова показан бассейн в загородном клубе, но весь клуб разрушен и пуст, а в бассейне нет воды. В этот момент я вылезаю из ямы в цементной дорожке. На мне костюм китайца и косичка, и я помогаю вылезти из ямы своей жене-китаянке и детям. В пантомиме указываю на трамплин, затем на пробитую яму, и мы все смеёмся.

Зрители тоже смеялись, выходя из кинотеатра, но подобные гэги я никогда не использовал в больших фильмах, потому что такое не может произойти в жизни — это был невозможный гэг.

Если в полнометражном фильме мы старались делать всё так, как задумано, зрители были с нами и верили показанным персонажам. Но стоило дать невозможный гэг, и мы как бы говорили: «Первоапрельский дурачок!» или «Простак!» — зрителям было трудно поверить в наш сюжет.

Позже я усвоил ещё одну любопытную вещь: стоило заинтересовать публику действиями героя, как она яростно отвергала всё, что ему мешает. Неважно, какой великолепный гэг при этом вы ей даёте.

Это открылось мне через несколько лет, во время предварительного показа моего самого кассового фильма «Навигатор». Я считаю «Навигатор» и «Генерал» двумя лучшими фильмами, какие когда-либо делал. В одной из сцен «Навигатора» мы с девушкой были одни на корабле, севшем на мель вблизи острова, кишевшего каннибалами. Ради нашего спасения я

спускался под воду в водолазном костюме и делал героические попытки починить корабль.

Работая изо всех сил, я устроил несколько гэгов, которые публика полюбила: поставил на дне в песок железную загородку с надписью «Осторожно, здесь работают», поймал рыбу-меч и, когда другая рыба-меч атаковала меня, отбивался от неё первой рыбой. Там же, на дне моря, я испачкал руки и вымыл их в ведре с водой. Обнаружив, что забыл клещи, я подобрал омара и перекусил проволоку его клешнёй.

Провалившийся гэг был моим любимым и дорого стоил. Как только мы его придумали, я заказал в реквизитном отделе 1200 резиновых рыб, каждая длиной 14–15 дюймов. Они подвешивались на нитках, невидимых для публики. Мы использовали большой механизм, похожий на печатный станок для газет, чтобы заставить их двигаться перед камерой. Эффект, которого мы добились, — огромный косяк рыбы, плывущий в спокойном течении. Подплыла одна большая рыба, но не смогла пробраться через косяк. Чтобы решить проблему, я снимал с камня морскую звезду, сажал себе на грудь и начинал управлять рыбьим движением, как подводный постовой на перекрёстке. Держа руку так, чтобы большая рыба смогла проплыть, я и сделал этот гэг. Поток рыбы остановился, большой приятель проплыл, и я махнул косяку, велев им двигаться дальше.

По-моему, это был мой лучший гэг, и я по-прежнему очень люблю его. Когда мы показали его, анонсируя грядущую премьеру «Навигатора», публика хохотала. Но на предварительном показе всего фильма в Лонг-Бич он не вызвал ни смешка. То же случилось, когда мы испытывали «Навигатора» в театрах Риверсайда и паре других соседних городов.

Потребовалось много времени, чтобы понять, почему провалился такой изумительный гэг. Один из моих гэгменов, Клайд Бракман, был так ошеломлён, что почти зарёкся от спиртного. Мне всегда была интересна эта проблема: почему публика отвергает такие стопроцентно успешные вещи. Я гадал: может быть, это оттого, что люди слишком хорошо разобрались в механизме трюка, чтобы веселиться, или была какая-то другая причина? В следующий раз мы снопа показали его отдельно от фильма, и он опять всем поправился, что дало мне приемлемый ответ: другие гэги нравились зрителям, видевшим весь фильм, потому, что они не мешали моей работе по спасению девушки. Но, управляя подводным движением, я прервал процесс спасения и занялся тем, что не могло нам помочь. Я выбросил гэг. Ничего не оставалось делать. Некоторые из моих сотрудников думали, будто он провалился потому, что был слишком затейливым. Но я

по-прежнему уверен: он погиб из-за того, что показывал героя, прервавшего спасательные работы.

С того дня я осознал, что мои полнометражные комедии добьются большего успеха, если публика воспримет сюжет достаточно серьёзно и будет переживать за меня, пока я упрямо борюсь с нагромождением неприятностей.

Ещё была проблема времени. Так же, как в водевиле, вы не добьётесь смеха, если дадите гэг слишком быстро или в другом случае слишком медленно.

Разница была в том, что на сцене у вас есть возможность проверять и перепроверять ваш комедийный материал на живой публике. Кинозрители видят гэг или сценку уже после того, как всё снято, смонтировано и уложено в коробку. Переснимать материал и переделывать гэги часто оказывалось слишком дорого, и тогда родилась идея вспомогательных или альтернативных гэгов.

В те годы, когда мы пытались сообразить, что заставляет зрителей смеяться и почему, был один необыкновенный комик, сделавший множество успешных одно- и двухчастевок. Его звали Ларри Семон, и он так странно выглядел, что мог сойти как за сумасшедшего, так и за пришельца из космоса. Его фильмы сочетали в себе мультипликационные гэги, фантастические гэги и фарсовые сюжеты.

Жених и невеста.
Кадр из «Семи шансов»

Чаплин, Ллойд и я не умели делать такие смешные двухчастевки, как Ларри. Но стоило зрителям отойти от

кинотеатра на полквартала, как они не могли вспомнить, над чем смеялись, хотя перед этим бились в конвульсиях под чарами Семона. Скажу, что так получалось из-за невозможных гэгов. Я уверен, что в человеческой памяти остаются только те вещи, которые можно представить происходящими с реальными людьми.

По тем же причинам это верно в отношении большинства словесных гэгов. Боб Хоуп — один из смешнейших людей на свете. Он может сразить вас колким сарказмом и блестящими остротами, но сколько шуток вы вспомните через пять минут после того, как время его шоу в эфире закончится?

Люди говорили о зрелищных гэгах из наших немых комедий неделями и месяцами. Некоторые наши поклонники, теперь уже пожилые, по-прежнему их помнят. На днях я разговаривал с одним из этих людей и упомянул фильм «Ученик мясника», первый, в котором я появился.

— Минуту, — сказал он, — не тот ли. где на крючке висела енотовая шуба и Фатти Арбакл надевал её. когда заходил в большой холодильник в лавке, и снимал, выходя обратно?

Он был прав, хотя видел фильм всего один раз — в 1917-м, сорок два года назад.

В газетах много писали о необыкновенном объединении 1924 года, когда компания Лоу «Метро» купила студию Голдвина в Калвер-Сити, но меня потрясло, что одна деталь сделки до сих пор не была обнародована. А именно: как величайшая киностудия получила своё название.

Первым решением Маркуса Лоу было назвать её «Метро-Голдвин», но Луис Б. Майер, независимый продюсер, рвался участвовать в большой сделке. Для торга он приберёг три козыря, вернее, так ему казалось. Козырями он считал эксклюзивные контракты с двумя звёздами: Анитой Стюарт и Милдред Харрис-Чаплин, отвергнутой женой Чарли, а также с одним юным гением по имени Ирвинг Талберг. Майер недавно забрал Талберга, тогда 23-летнего, с «Юниверсал», где тот начал свою карьеру как посыльный.

Майер испытал настоящий шок, выяснив, что Лоу не нужны его звёзды. Единственный, кого он хотел для своей компании больше любой звезды, был блестящий молодой Талберг. К тому времени Лоу сильнее, чем когда-либо, убедился, что ключом к кассовому успеху были хорошие сценарии. Его друзья с «Юниверсал» рассказывали, что у Талберга огромные сценарные способности, он может отбирать материал и умеет работать без разногласий с самыми раздражительными сценаристами.

Торги в Нью-Йорке между Майером с одной стороны, Лоу и

Ником Шенком — с другой окончились тем, что Майер стал вице-президентом и менеджером нового концерна, Талберг — вторым вице-президен-том и главным продюсером.

Как только это уладилось, Луис Б. Майер сказал:

— Почему вы не берёте моё имя в название фирмы?

— А зачем? — спросил Ник Шенк. — Маркус и я не вставляем свои имена в название.

— Но это даст мне гораздо больше вдохновения для напряжённой работы, — спорил Майер, — и к тому же три имени звучат более впечатляюще, чем два. Слушайте! — Они приготовились, и он сказал: — «Метро-Голдвин», — сделал паузу, и в следующий момент: — «Метро-Голдвин-Майер!» — Потом заметил: — Разве вы не слышите, какой *класс* дают три имени, какую солидность и оригинальность? То же самое, что «Харт, Шаффнер и Маркс». «Харт-Шаффнер» совсем не звучит, «Шаффнер-Маркс» тоже. Но «Харт, Шаффнер и Маркс»! В этом что-то есть. И посмотрите, какой фирмой они стали с тремя именами вместо двух.

И конечно, только было объявлено о слиянии, как стало известно, что новую студию назовут не «Метро-Голдвин», а «Метро-Голдвин-Майер»!

Со временем Луис Б. Майер стал самым высокооплачиваемым администратором в мире с ежегодным доходом более миллиона долларов. Если правда, что нельзя смеяться над миллионом долларов, то уж тем более нельзя над миллионом в год. Но кроме административных талантов, Майер был лучшим продавцом в киноиндустрии. Он доказал это в тот день, когда впихнул своё имя в «Метро-Голдвин-Майер» — торговую марку, ставшую символом изящества в кино для всего мира.

10
МОЙ ДОМ ЗА ТРИСТА ТЫСЯЧ И ДРУГИЕ ПОЛУТРИУМФЫ

В начале двадцатых я, как многие люди в кино, выручил солидные деньги на сделках с недвижимостью. Прожив некоторое время в нашем скромном голливудском доме, я занял 50 тысяч долларов у Джо Шенка и купил себе другой. Прожил в нём шесть месяцев и продал за 85 тысяч. Потом купил ещё один, прожил там ещё шесть месяцев и продал за 85 тысяч. Часть прибыли я отдал маме на покупку большого дома для всего семейства.

В 1924 году я построил красивый дом с тремя спальнями в Беверли-Хиллз для моей собственной семьи. Он обошёлся всего в 33 тысячи долларов, но стоял на огромном участке с бассейном и был идеальным для нас четверых. Я был так уверен в нём, что не позволил жене посмотреть на него, пока не пришло время вселяться. Я хотел её поразить.

В тот великий день, когда она должна была его увидеть, мы взяли с собой миссис Беренис Манникс, её муж Эдди работал тогда менеджером на студии Шенка.

Моя жена бросила один взгляд на дом и заявила, что он слишком мал.

— Во-первых, — сказала она, — в нём нет комнаты для гувернантки. Где она будет спать?

Нашему Джиму было три года, а Бобу год. До тех пор мне никто не говорил, что им требуется гувернантка, которая будет ночевать в доме.

— Разве ты не понимаешь, Бастер? — сказала она. — Для нас нужна одна спальня, другая для мальчиков, третья для лакея и повара. И нам нужно место на ещё одну спальню для неё.

Тем временем миссис Манникс охала и ахала очень громко по поводу нового дома.

— О, что бы я дала за этот дом! — восклицала она. — Он совершенен.

Я посмотрел на жену, затем на неё.

— Если ты действительно хочешь его, Беренис, — он твой, — сказал я. — Пусть Эдди взглянет на него, и, если ему понравится, я вам его продам.

Дом понравился Эдди примерно так же, как его жене. У него было только одно сомнение насчёт покупки: Шенк мог решить вернуться в Нью-Йорк и сделать там свою штаб-квартиру. Если бы

это произошло, Маннике был бы вынужден ехать с ним. В таком случае в любое время, когда ему придётся ехать на Запад, он бы продал его мне обратно за те же деньги. Вскоре Эдди стал одним из «Большой тройки» на студии «Метро-Голдвин-Майер». Он продержался там дольше всех, но по-прежнему живёт в доме, который был слишком мал для моей первой жены.

Я, конечно, ничем не рисковал, делая это предложение. В середине двадцатых годов поместья разрастались по всей Южной Калифорнии, а самые отборные участки и дома находились прямо здесь, в Беверли-Хиллз.

Дом, который я в итоге построил для нас четверых в Беверли, был таким громадным, что удовлетворил всех. Это был двухэтажный особняк с пятью спальнями, двумя дополнительными спальнями для прислуги и трёхкомнатными апартаментами над гаражом для садовника и его жены, работавшей у нас горничной. Что вместе с поваром, лакеем, шофёром и гувернанткой составляло шесть человек прислуги.

Дом стоял на трёх с половиной акрах красивой лужайки. Вместе с землёй он обошёлся мне в 200 тысяч долларов, и мы потратили ещё 100 тысяч, обставляя его. Часть мебели я спроектировал сам: огромную кровать, которую жена хотела для своей комнаты, элегантную кровать для себя и пару чудесных высоких бюро из тёмного дуба с зеркалом во весь рост между ними. Я заказал эти предметы у плотников на студии.

До сих пор помню, как трепетал от волнения и гордости в день, когда Ник Шенк впервые увидел дом.

Этот мультимиллионер присвистнул и прошептал: «Надеюсь, Бастер, ты не зашёл слишком далеко».

Я сказал ему: «Нет» — и искренне верил в это. К тому времени я получал 2 тысячи долларов в неделю плюс 25 % от прибылей с моих фильмов, что давало мне дополнительно 100 тысяч в год.

Вложить 300 тысяч долларов в дом показалось мне самым надёжным, что я мог сделать. Конечно, мне не приходило в голову, что однажды жена заберёт у меня это чудесное имущество. В связи с чем вспоминаю, что, после того как мы въехали в дом, личные траты жены на одежду и разные безделушки в среднем достигли 900 долларов в неделю, и я никогда их не ограничивал.

Теперь я понял, что в нашем браке был один недостаток: моя жена, неудавшаяся актриса, могла соревноваться с женщинами-звёздами из нашей компании только в области трат, развлечений и роскошной жизни. Это было чем-то вроде работы, потому что в ту эру бешеного мотовства очень немногие женщины-звезды

немого кино отличались бережливостью, а их заработки были огромны. Но было бы нечестно и смешно притворяться, что я сам был бережливым. Я покупал себе всё, что хотел, в том числе лучшую одежду, машины, охотничье и рыболовное снаряжение. Я не пожалел денег ни на громадный бассейн, ни на внутренний двор позади дома. Я потратил 14 тысяч долларов только на то, чтобы пересадить туда сорок две большие пальмы с подъездной аллеи.

Не меньше, чем жене, мне нравилось устраивать вечеринки, а зимой у нас проходили костюмированные балы. Приглашение на наши вечеринки считалось наиболее желанным в Голливуде, кроме разве что сказочных праздников, которые давали Херст и Марион Дэвис. Больше всего мне нравились вечеринки с барбекю, которые мы устраивали каждое воскресенье с мая по октябрь, за исключением тех выходных, когда уезжали в город.

Джимми Шэннон
получает информацию о своих капиталах
(«Семь Шансов»)

Я призывал Бастера Коллиера и Эда Брофи, чтобы они помогли мне обслужить около восьмидесяти приглашённых гостей. Многие другие приходили без приглашения. Они

слышали о прекрасных жареных цыплятах, бифштексах и отбивных из баранины. Уилсон Майзнер, величайший остряк в Штатах, имел постоянное приглашение и хвастал, что может учуять мою стряпню даже из Санта-Барбары, за 90 миль.

Среди тех, кто очень редко отказывался прийти, было большинство «тузов» с «Метро-Голдвин-Майер», режиссёров и их жён: Майеры, Манниксы и Талберги, Кларенс Браун с женой, Джек Конвей, Боб Леонард, Сэм Голдвин, Ховард Хьюз, Херст и Марион Дэвис, Джо Шенк и, конечно, все родственники жены.

Пока мальчики были маленькими, я беспокоился о том, как их балует семейство жены, а мои собственные мать и сестра от всего сердца им помогают. Чего бы мои сыновья ни пожелали, всё моментально доставлялось. Я не хотел, чтобы Джима и Боба избаловали, ради их же блага. Как и все, я замечал, насколько трудной и неприветливой может оказаться жизнь избалованного ребёнка, когда он вырастает.

Будучи детьми Бастера Китона, мальчики росли дикими и необузданными, их воображение не располагало к созидательным проектам. Так, однажды им надоело выслушивать просьбы мыть руки и лицо перед едой, и они ухитрились перекрыть воду в доме. Абсолютно всю. Моя жена, отчаявшись добыть хоть каплю воды изо всех кранов на первом этаже и на втором, позвонила в водный департамент Беверли-Хиллз, и оттуда прислали экспертов. Люди из департамента перекопали 150 футов лужайки, ища пробоину в основных трубах, пока кто-то не обнаружил, что вода перекрыта под всеми раковинами, какие были в доме.

В другом случае ребятам не понравилась еда, которую им подали. Узнав от гувернантки, что им так или иначе придётся всё съесть, они подождали, пока она повернулась к ним спиной, а затем выбросили еду с тарелок в нагревательную решётку, вделанную в пол. Обогрев был включён, и их преступление быстро открылось, когда еда начала гореть на решётке.

Раблезианская натура этих детей пробудилась в день визита одной очень светской дамы из Беверли-Хиллз, пришедшей уговаривать мою жену поработать для благотворительной кампании. Матрона привела свою золотоволосую маленькую дочку. Ей было около четырёх, и она рвалась играть с Бобом и Джимом. Через полчаса или немного позже жена пригласила гостью попить чаю на крыльце. Оттуда они и увидели девочку, исполняющую весенний танец на лужайке, и моих сыновей, хохочущих запрокинув головы и хлопая в ладоши. Джим и Боб сняли с неё всю одежду.

Парни разработали ещё один небольшой трюк, который мне совсем не нравился. Как только в местном кинотеатре показывали

мой очередной фильм, мои сыновья ломились туда без билетов. Когда билетёр пытался задержать их, они начинали ругаться: «Да вы-то что говорите? В конце концов, здесь показывают фильм нашего отца. Так почему мы **должны** покупать билеты?» Тем временем гувернантка стояла у кассы за билетами. Каждый раз она требовала, чтобы они её подождали, но мальчики всё равно прорывались внутрь, останавливаясь только для того, чтобы обескуражить человека у двери.

Моя жена тоже была упряма в некоторых вопросах. Она хотела, чтобы первой родилась девочка, и пришила на детские вещи розовые ленточки. Когда родился мальчик, она отказалась менять их на голубые.

— Розовый — для девочек, — сказал я, — голубой — для мальчиков.

— Нет, розовый — для мальчиков, — настаивала она. Я не стал спорить, подумав, что ей нравится розовый.

Меня слегка задело, что она настояла назвать нашего первого сына Джимми. Я думал, его нужно назвать Джозефом, как четырёх первых сыновей в моей семье, предшествовавших ему. Но она предпочла имя Джеймс, и его окрестили Джеймсом.

Бридж всегда был любимым комнатным спортом в Голливуде, но с одним исключением: я не интересовался им до тех пор, пока не отправился в Нью-Йорк в одном поезде с Ником Шенком, мистером Хайрамом Абрамсом и его женой.

Абрамс, президент «Юнайтед артистс», и его жена были великолепными игроками в бридж. Узнав, что мы с Ником не умеем играть, они предложили научить нас. По жребию мистер Абрамс достался мне в партнёры.

Как многие старые игроки в пинокль, первый раз пробующие бридж, я неохотно жертвовал своими картами ради партнёра. Мистер Абрамс говорил мне, что я тупица, и к концу дня его тон стал ещё более оскорбительным. В итоге я сказал: «Лучше сыграем во что-нибудь другое, потому что, если вы ещё раз меня обзовёте, получите по физиономии». С этими словами я выбежал из купе. Ник Шенк последовал за мной и попытался успокоить, но я не успокоился и отказался иметь дело с Абрамсом до конца поездки.

Он так огорчил меня, что я потратил сотни часов свободного времени на изучение игры. Я перечитал о бридже всё, что смог найти, и только тогда стал играть, начав с четверти цента за очко. Моя игра постепенно улучшалась, и я перешёл на цент, потом на 10 центов и, наконец, на 25 центов за очко — а это уже бридж высшей лиги и большие деньги. Через два года с лишним после

той поездки меня пригласили в нью-йоркские апартаменты Джо Шенка на обед. Там были Сэм Голдвин и Абрамс. После обеда Абрамс заявил:

— Думаю, сегодня мы не будем играть, ведь у нас нет четвёртого.

— Нет, есть, — сказал Шенк.

— Кто?

— Бастер играет, — ответил Джо.

Мы разбились на пары, и нам с Абрамсом выпало стать партнёрами. Мистер Абрамс содрогнулся и попросил перетасовать карты. Ни Шенк, ни Голдвин не возражали, потому что оба недавно играли со мной на Побережье. В тот вечер после перетасовки мне в партнёры достался Голдвин.

Я был в Нью-Йорке две недели, много играл в бридж по 25 центов за очко, и мистер Абрамс часто бывал на этих играх. Я взял за принцип требовать перетасовки каждый раз, как он доставался мне в партнёры. В день отъезда я имел удовольствие получить от него чек на 3 тысячи 400 долларов, покрывавший его проигрыши мне за две недели.

— В следующий раз, — сказал он, подписывая чек, — пожалуйста возьмите меня в партнёры.

— Зачем? — спросил я. — Так мне гораздо веселее и к тому же прибыльнее.

Улыбающийся Сэм Голдвин был ещё одной «шишкой», кто мог вспылить за карточным столом. Но образ мыслей Голдвина, величайшего из всех независимых голливудских продюсеров, временами казался детским.

Однажды вечером он, его жена и чета Шенков обедали у меня дома, и Голдвин объявил:

— Я только что купил «книгу года».

— Ты имеешь в виду «На западном фронте без перемен?» — спросил Шенк.

Голдвин кивнул, и Шенк сказал ему:

— Я тоже хотел сделать заявку, но, как следует обдумав, решил, что не буду её покупать. Я понял, что это ужасная история, и самое плохое — у неё печальный конец. К тому же герой — немец, а они проиграли войну.

— Я всё обдумал, — произнёс Голдвин со счастливой усмешкой, — и сделаю так, что немцы победят в войне.

Мы оба, потрясённые, смотрели на него. Шенк сказал:

— Ты шутишь, Сэм.

— Нет, не шучу, — ответил Голдвин.

— Если ты попытаешься изменить конец мировой войны, — с жаром заявил Шенк, — то сделаешь себя посмешищем на весь

мир.

На следующей неделе, когда мы трое снова собрались вместе, Голдвин объявил:

— Я продал «На западном фронте без перемен»

«Юниверсал» на 10 тысяч долларов дороже, чем купил, и был рад от неё избавиться!

В заключение этой истории: фильм, в котором немцы не победили, сделал колоссальные сборы — 8 миллионов — и спас «Юниверсал пикчерс» от банкротства.

У меня с Сэмом произошла стычка в один вечер, когда мы были партнёрами по бриджу. Мои карты были плохими, и он вёл себя весьма грубо. Я предпринял всё, что мог, и указал ему, что, играя с Шенком, Луисом Б. Майером и другими «шишками», он умел контролировать свой гнев. И предложил контролировать его и теперь.

Мои карты не сделались лучше, и он не переставал браниться.

— Может быть, ты хочешь, чтобы я блефовал, — спросил я, — или чтобы я разбил этот стол о твою голову?

— О, теперь ты у нас столы кидаешь? — сказал он.

Игра окончилась тем, что Фрэнсис, его жена, испугавшись, что дойдёт до драки, вошла в комнату со шляпой и пальто Сэма в руках.

Это было вскоре после крушения моего первого брака. Я больше никогда не играл в бридж с Сэмом Голдвином и не думал, что снова увижу его, до того дня, когда был в отчаянном положении, разорён и очень нуждался в работе. В Голливуде все об этом знали, и я был благодарен, когда секретарша Сэма позвонила мне и сообщила, что её босс хочет увидеться со мной насчёт роли в фильме о Джоне Л. Салливане, старом кулачном бойце.

В назначенное время я прибыл в его офис, и секретарша сказала: «Да, мистер Голдвин ждёт вас». Я вошёл, Голдвин поднял взгляд. Некоторое время посмотрев на меня, он покачал головой: «Я думал, ты сможешь сыграть одну роль в этом фильме, Бастер, — сказал он, — но сейчас, увидев тебя, понял, что ошибался. Ты никогда с ней не справишься».

Не знаю, чего Сэм ожидал от меня: чтобы я вцепился ему в глотку или упал на колени и умолял о роли. Но он явно не ожидал того, что я сделал: я засмеялся и вышел.

Думаю, в тот день Сэм чувствовал себя так же по-дурацки, как я в одно воскресенье в 1926 году.

Сидя на крыльце приморского дома Биби Дэниелс, я заметил девушку в сильном прибое, у которой, похоже, были

неприятности. Буруны набегали один за другим, сбивая её с ног. Каждый раз, как ей удавалось подняться, очередная большая волна накрывала её. На всякий случай я пошёл туда, чтобы доставить её на берег в безопасности. Но выяснилось, что ей и там было неплохо. Когда мы вышли из воды, к нам подбежала Биби Дэниелс и спросила: «Вы встречались?» Я ответил: «Нет», и она сказала девушке: «Это Бастер Китон» и мне: «Бастер, это Гертруда Эдерли. Ты о ней читал. Пару недель назад она переплыла Ла-Манш».

На протяжении всех двадцатых годов одним из главных общественных событий были новогодние вечеринки, которые давал Джо Шенк в казино в Тихуане. Джеймс Джей Коффрот, организатор боксёрских боёв в старые времена, и Бэрон Лэнг, хозяин казино, пытались превратить казино в главную игровую площадку для взрослых на всём Западном полушарии. Но оно привлекало жителей Соединённых Штатов, измученных сухим законом, главным образом тем, что являлось легальным питейным заведением.

С ним у меня связано одно из самых идиотских приключений из-за красивой женщины, от которой я старался держаться как

можно дальше. Об участи тех, кто этого не делал, страшно даже подумать.

Этой женщиной была Мэри Нолан, белокурая, стройная и ослепительная кинозвезда с «Метро-Голдвин-Майер». В дни, когда она работала в шоу Зигфелда[55], её знали как Имоджен (Бабблс) Уилсон и объявили на весь мир самой красивой девушкой на Бродвее.

Фрэнк Тинни, сценический комик, был первым из её несчастных поклонников, и он даже не влюбился в неё. Она в него влюбилась. Прежде чем она разлюбила кроткого маленького Фрэнка, он потерял жену, дом, сбережения, работу и репутацию. В обмен он получил только полицейский протокол, когда она подвела его под арест за избиения.

Избиений было несколько, а одно такое жестокое, что врач из больницы, осмотревший Имоджен, сказал: «Эта женщина выглядит так, будто попала под машину». Имоджен отсудила у Тинни 100 тысяч долларов, затем погналась за ним в Лондон, где он пытался начать новую карьеру. Там состоялось примирение, а позже новые побои. Всё закончилось тем, что Фрэнк вернулся в Америку, где переходил из одной психиатрической клиники в другую.

Это был конец его карьеры, но её только началась. Имоджен отправилась в Берлин, где стала звездой экрана под именем Имоджен Робертсон. Она продолжала попадать в газеты, первый раз как спутница испанского короля Альфонсо, подарившего ей брошь с драгоценными камнями и уикенд в королевском дворце, а позже — в компании с германским бароном, который отвёз её в замок на Рейне.

Как Мэри Нолан она стала звездой на «Метро-Голдвин-Майер» и любовницей одного из главных продюсеров студии. Он тоже бил её так сильно, что она снова попала в больницу. Из своей палаты она позвонила ему и довела до такой ярости, что он приехал в больницу, где ещё раз избил её. Позже она засудила возлюбленного на полмиллиона долларов.

Но это двойное насилие над Мэри произошло через несколько лет после новогодней вечеринки в Ти-хуане. В числе гостей были Том Микс, Гари Купер, Джон Бэрримор, Ричард Дикс, Бастер Коллиер, Луис Уолхайм, Дэвид Уорк Гриффит и несколько актёров помоложе. Один из них только начинал становиться знаменитым и пришёл с девушкой, на которой позже женился. Они по-прежнему известны, поэтому назовём их Уолтер и Эвелин.

Гриффит, величайший из режиссёров раннего периода, уже несколько лет не делал фильмы, но его взгляд был подобен камере, а чутьё на романтические сюжеты всё ещё работало. И то

и другое работало особенно активно в подобные вечера, когда вместе с нами он поглощал отборные крепкие напитки.

Так случилось, что Мэри Нолан и Уолтер сидели рядом, напротив него. И он увидел в этой молодой паре достаточно блеска и красоты, чтобы заставить мир благоговейно трепетать и удивляться: девушка — блондинка с короной чудесных волос, светящейся кожей, лицом ангела и самыми синими глазами во всём христианском мире; молодой человек — статный красавец с вьющимися чёрными волосами, мощными плечами и неопытный, как юный дикарь.

Морщинистое орлиное лицо Гриффита сияло, пока он изучал их. Казалось, он был в восторге.

— Вы помолвлены? — спросил он.

— Нет — ответил Уолтер, робко улыбаясь мисс Нолан. Судя по всему, он забыл в тот момент, что его девушка сидит рядом по другую руку.

— Какая жалость, — произнёс Гриффит тем особым голосом старого доброжелательного южанина, которым он околдовывал сестёр Гиш, Дика Бартелмеса и других, добиваясь от них великих ролей. И мягко добавил: — Почему бы вам не подумать об этом?

Увлечённый, первый мастер экранной истории начал сплетать роман из жизни:

— Почему бы вам, двум красивым молодым людям, не пожениться здесь, в живописных окрестностях старой романтичной Мексики? Какой союз! Эта молодая женщина даже сейчас носит прекрасное белое платье, которое могло бы стать её свадебным нарядом! А её жених — один из красивейших юношей мира!

Они оба скромно потупили глаза, но Эвелин как будто превратилась в камень.

— Почему бы вам не подумать об этом? — убеждённо повторил старик взволнованным голосом. — Упоительная идея, не правда ли? Обвенчаться под звон колоколов Старой Мексики на Новый год.

К тому времени все за столом прекратили болтовню и только пили, а он продолжал:

— Нежная музыка. Церемония пройдёт в старом монастыре. А церковные колокола! Подумайте о колоколах этой загадочной, древней, живописной страны. Каждый год на протяжении столетий они приносили надежду на счастье и свободу храбрым, сердечным людям. И звон этих древних колоколов принесёт надежду на счастье и вам, мои дорогие дети.

— Я хочу, — сказала Мэри, у которой между романами не нашлось времени выйти замуж.

— Думаю, это было бы хорошо, — отозвался Уолтер.

После обеда при первом удобном случае я повлиял на Бастера Коллиера и Луиса Уолхайма и предложил:

— Давайте всё организуем.

Такие же любители проказ, как и я, они загорелись желанием помочь. Мы обсуждали, кого из влиятельных местных граждан можно попросить завязать этот узел. Архиепископа? Мэра?

Тут Уолхайм, бывший профессор колледжа, указал, что в Мексике, католической стране, возможны некоторые формальности, тормозящие церемонию.

Тогда мы решили, что венчание будет фальшивым. На вечеринке присутствовал нью-йоркский адвокат, похожий на мексиканца. Кто-то предложил уговорить его совершить обряд. Нам к тому же пришло в голову, что пройдёт немного времени, и Уолтер сможет оценить услугу, которую мы ему сделаем, устроив фальшивое венчание. Но наши венчальные планы были быстро разрушены Эвелин, невестой предполагаемого жениха.

— Уолтер, — спросила она медовым голосом, — ты видел, как красив лунный свет во внутреннем дворе?

— Нет, — признался он.

— Хорошо, пойдём со мной.

Он послушно встал, извинившись перед Мэри Нолан.

— Взгляни, дорогой, — воскликнула Эвелин, как только он оказался с ней наедине, — ты когда-нибудь видел такое чудо?

Уолтер недолго изучал лунный свет. Едва он поднял глаза к небу, как Эвелин переместилась влево. Она всего лишь ударила его ладонью, но оплеуха оказалась такой тяжёлой, что раскроила ему губу и свалила его в большой кактус. Минут пятнадцать Уолтер приводил себя в пристойный вид, и позже чистильщик обуви сказал, что половина времени ушла на выдёргивание колючек из седалища.

Представ перед публикой, он поспешил к Эвелин и уже не отходил от неё. Тем временем Мэри Нолан исчезла, и все надеялись, что она больше не появится.

В час ночи я стоял в баре, обдумывая свои дела и в тот момент был занят приятным делом — питьём. Неожиданно Мэри подбежала ко мне, схватила за руку и потащила. Её дыхание было прерывистым, отчего её грудь вздымалась и опускалась очень привлекательно. Смущённый этим, я был проведён через ряд комнат, мимо игорных столов и ещё одного большого бара. Указав на мускулистого незнакомца, она чуть ли не прорыдала:

— Вот он!

— Кто? — спросил я, уставившись на него.

— Мужчина, который оскорбил меня.

Говорят, ничто не может отвлечь азартных игроков от стола, но этот дрожащий голос смог. Казалось, в тот момент на меня смотрели тысячи лиц. Все ждали, что я буду делать, а я думал только о том, что на вечеринке у Шенка собралось много рослых парней, романтичных и галантных: Ричард Дикс, Джон Бэрримор, звёзды-ковбои, такие, как Том Микс. Почему для защиты своей чести она выбрала меня, а не кого-нибудь ещё?

Но я похлопал её по руке и подошёл к сердито смотревшему незнакомцу.

— Не думаю, что ты в чём-то виноват, — сказал я самым вежливым тоном, — но она немного выпила. Почему бы тебе не извиниться, чтобы она замолчала?

Незнакомец доходчиво объяснил, что я могу сделать для Мэри, использовав грязнейшее из четырехбуквенных англо-саксонских слов.

Теперь Китон действительно оказался в трудном положении, а все остальные, похоже, были в трансе. По крайней мере, никто не пытался вмешаться. Пока я обдумывал проблему и приходил в бешенство из-за того, что этот шут поддержал выходку Мэри, он прояснил дело, добавив:

— К тебе это тоже относится.

— Ты меня сильно озадачил, — сказал я ему, — но мы не будем разбираться на публике. Давай спустимся во внутренний двор, где сможем всё уладить очень быстро.

— Нет, — ответил он.

— Что значит «нет»? — спросил я, подходя и беря его за руку, пытаясь увести. Но к ужасу игроков, он вцепился в кромку ближайшего стола и уволок его почти на три фута. Я пытался оттащить его, но он держался за стол мёртвой хваткой. Тем временем фишки на столе раскатились во все стороны, а глубоко потрясённые игроки пытались водворить их обратно на различные позиции у линий «Ходить» и «Не ходить», на «Поле» и другие точки зелёного стола.

Я дёргал этого труса за свободную руку, но не мог оторвать его. В конце концов, не зная, что делать дальше, я направился к бару, где был до того, как началась вся ерунда. По дороге встретил Бастера Коллиера и Луиса Уолхайма и рассказал им о случившемся.

Увидев, что я по-прежнему взвинчен, они заманили меня во внутренний двор, где был колодец. Они подняли меня и свесили в него вниз головой.

— Это вечеринка. Зачем позволять таким пустякам огорчать себя? — сказал Уолхайм. Как и все, Луис обычно относился философски к неприятностям своих друзей.

Что уж говорить, я находился не в том положении, чтобы спорить с ними. Они поставили меня на ноги, только когда я поостыл. Мы вернулись в казино, и Бастер Коллиер заказал мне выпивку.

Немного погодя появилась трепещущая Мэри Нолан.

— Ну вот опять, — сказал я Уолхайму.

— Прости меня, — начала Мэри, — прости меня, Бастер, за то, что я тебя втянула в это дело. Я объясню твоей жене, чтобы она не подумала…

— Не беспокойся, — сказал я, — но что этот парень тебе сделал?

— Он положил руку мне *на грудь*.

Я посмотрел на чрезвычайно глубокий вырез её платья. Одна её грудь выпала.

— Наверное, она выпала, как сейчас. Тот здоровенный трус ещё и джентльмен. Он вежливо прикрыл её. Но я не джентльмен, и на этот раз тебе придётся вернуть её обратно самой.

Полнометражные фильмы, которые я начал делать в 1923 году для выпуска на «Метро-Голдвин-Майер», очень хорошо приняли. «Три эпохи», первый из них, состоял из трёх эпизодов, где я был показан живущим в каменном веке, во времена Римской империи и в наши дни. Смысл этой комедии заключался в том, что любовь и отношения мужчины и женщины не меняются с начала мира.

«Три эпохи» пошёл хорошо, а следующий, «Наше гостеприимство», даже ещё лучше. В первую неделю в «Кэпитол», большом бродвейском кинотеатре Лоу для премьер, он достиг кассового рекорда, а в сотнях других почти сравнялся с кассовым рекордом для сетей.

Для выпуска на «Метро-Голдвин-Майер» я сделал ещё пять полнометражных фильмов, работая на собственной студии: «Шерлок-младший», «Семь Шансов» (Seven Chances), «Иди па Запад!», «Сражающийся Батлер» (Battling Butler) и второй из двух моих фаворитов — «Навигатор».

Мы собирались начать «Шерлока-младшего» в 1924 году, когда я решил что-нибудь сделать для своего друга Роско. Прошло больше трёх лет с тех пор, как его оправдали, и судьи заявили, что перед ним следует извиниться, но он по-прежнему был отстранён от съёмок в кино.

Роско разорился и пребывал в унынии. Он не мог уплатить огромные издержки от трёх судов, и Джо Шенк тайно внёс за него больше 100 тысяч долларов. Роско совершил кругосветное путешествие, а затем попытал счастья в водевиле. В конце концов

он появился в «Коттон-клубе» — ночном клубе в Калвер-Сити. Никто, кроме друзей и любителей скандальных сенсаций, не пришёл посмотреть на него. И смотреть на него было тяжело. Роско больше не был смешным и напоминал старого беспомощного актёра, который знал, что с ним покончено, но отрабатывал свои номера по необходимости.

После завершения его ангажемента в «Коттон-клубе» я предложил Лу Энгеру дать Роско режиссуру «Шерлока-младшего». Лу ответил, что это можно организовать, но будет лучше, если мы дадим ему другое имя. Я предложил Уилл Б. Гуд (Will B. Good), но его признали слишком шуточным, и мы изменили его на Уилл Б. Гудрич (Will B. Goodrich).

Кэтрин Макгуайр возвращает
Бастеру обручальное кольцо
(«Шерлок-младший»)

Эксперимент провалился. Роско был нетерпеливым и раздражительным и бросался на каждого в группе. Он доводил до слёз мою главную актрису Кэтрин Макгуайр по дюжине раз на дню.

Однажды, когда Роско уехал домой, мы собрались в кружок всей компанией, стараясь придумать, что делать дальше. Было ясно, что мы не можем снимать фильм с режиссёром, чья уверенность в себе пропала, а нервы полностью издёрганы. Но кто из нас найдёт мужество сказать Арбаклу, что он больше не нужен?

Лу Энгер, благослови его Бог, придумал, как выйти из положения. Он сообщил, что Херст, продюсировавший картины Марион Дэвис, ищет режиссёра для нового фильма — киноверсии «Красной мельницы», старого мюзикла Виктора Герберта.

— Херст, — говорил он, — уже беседовал с двумя известными режиссёрами, но сомневается, что они справятся с работой. Он и Марион Дэвис всегда восхищались режиссурой Роско. Они мне так и сказали. И им его очень жаль.

Нам показалось, что с новой бригадой и другим типом фильма Роско может удачно поработать.

Случайно узнав, что Марион в тот вечер пригласила на обед нескольких друзей в свой приморский дом. я захотел поговорить с ней о Роско в качестве режиссёра, прежде чем идти к Херсту. Я уповал на доброту Марион и знал, что она может заставить газетчика выполнить почти любое её желание. В тот вечер я выехал в Санта-Монику повидаться с ней. Она пригласила меня присоединиться к вечеринке.

— Нет, благодарю, — ответил я, — мне бы хотелось поговорить с вами пару минут наедине.

Марион провела меня в другую комнату, и я рассказал, в каком ужасном состоянии находится Роско.

— Одна режиссёрская работа, — сказал я, — пусть даже под другим именем, может всё изменить и помочь ему начать всё заново.

Для Марион было типично не спросить, почему я, сочувствуя ему с такой силой, не дал Роско режиссуру собственного фильма. Я прояснил то, о чём она не спросила, но меньше всего мне хотелось рассказывать о нашей неудаче в работе с Роско:

— Мы уже собирались начать новый фильм с ним в качестве режиссёра, но я буду рад до смерти, если вы позволите ему работать в вашем фильме. Ваш — гораздо более крупная продукция. К тому же он поймёт, что получает шанс, потому что вам с Уильямом Рэндольфом всегда нравилась его работа. Мы с Роско были такими близкими друзьями, что получить работу от

меня для него значит очень мало. Он может неверно истолковать это как дружескую помощь.

Марион подала идею Херсту. Думаю, помогло то, что Херст никогда не верил своим газетам и всему, что они печатали о Роско во время его бед. Однажды я слышал, как он говорил, что продал на этой истории больше газет, чем на гибели парохода «Лузитания».

После уикенда Роско позвонил Лу Энгеру в величайшем возбуждении. Перед ним была дилемма. К его изумлению, Херст хотел, чтобы он режиссировал новый фильм Марион, а картины Дэвис были роскошной продукцией и стоили больше миллиона долларов в те дни, когда миллионные фильмы встречались редко.

— Что мне делать, Лу? — спросил он. — Я не могу подвести Бастера.

— Не беспокойся о Бастере, — ответил Лу, — не упускай свой шанс, Роско. Бастер сам всё закончит.

Роско использовал в кредитах имя Уильям Гудрич.

Довольно странно, но «Красная мельница» получилась очень хорошей картиной. Роско как-то сумел сделать первоклассную режиссёрскую работу.

Душевный подъём, вызванный этим фильмом, к несчастью, не продлился долго. В 1927 году он сделал турне со сценическим фарсом «Моя детка», но не добился успеха. На следующий год его освистали в Париже. Не из-за скандала, просто французы увидели, что некогда великий комик уже не смешон. А ведь всего несколько лет назад они так ему поклонялись, что правительство позволило Роско возложить венок к могиле Неизвестного солдата.

Перед смертью, в 1933 году, Роско делал комедии в двух частях для «Уорнер бразерс» на их студии «Флэтбуш», но им тоже не хватало качества и вдохновенной оригинальности его ранних фильмов.

В день, когда я услышал о смерти Роско, мне вспомнился маленький эпизод, показывающий, каким «зверем» был мой старый друг. Это случилось, когда мы делали нашу последнюю двухчастевку в Нью-Йорке. В тот день мы ездили на Кони-Айленд снять несколько пляжных сцен. Роско сказал Лу Энгеру, что нам нужна хорошенькая девушка, которая смотрелась бы в купальнике.

Объявление было дано, и Роско отобрал из толпы шестнадцатилетнюю блондинку. Перед поездкой на Кони-Айленд она вошла в гримёрную Роско и покрутилась перед ним, чтобы он мог восхититься её купальным костюмом.

— Прекрасно, — сказал он и отвернулся.

— Подождите, мистер Арбакл, — сказала она, — я принесла

ещё один. Может быть, он вам больше понравится.

Она вытащила второй купальник, закрыла дверь и начала снимать первый, чтобы переодеться. Прежде чем она успела слишком далеко зайти со своим стриптизом, Роско убежал. Он ворвался в гримёрную, которую я делил с Элом Сент-Джоном, и рассказал, что произошло. По его требованию Лу Энгер взял на роль другую девушку.

Да, таким был на самом деле человек, которого пресса, публика и церковь объявили сексуальным извергом. Думаю, эта история также очень хорошо иллюстрирует, до каких пределов доходили ещё до начала Первой мировой некоторые юные девушки, желая попасть в кино.

Но всё же в трагедии толстого комика была одна воодушевляющая нота. Голливуд, «город, где не знают о любви», «город, не хранящий секретов», не позволил внешнему миру узнать, кто был Уильям Гудрич до тех пор, пока это могло причинить вред Роско Арбаклу.

11
ХУДШАЯ ОШИБКА В МОЕЙ ЖИЗНИ

В 1926 году Джо Шенк стал одним из шефов «Юнайтед артистс». Как часть сделки он отдал компании права на распространение фильмов Нормы Толмадж, Констанс Толмадж и моих, но мы продолжали делать наши фильмы независимо. Правда, я снял для «Юнайтед артистс» всего три: «Генерал», «Колледж» и «Пароходный Билл-младший» («Steamboat Bill Jr.»).

Тогда, в 1928 году, я совершил худшую ошибку за всю карьеру. В противовес своему верному суждению я позволил Джо Шенку уговорить меня бросить собственную студию и делать фильмы на разрастающейся «Метро-Голдвин-Майер» в Калвер-Сити. Даже тогда это была студия звёзд, и у неё на контракте были Джон Гилберт, Марион Дэвис, Уоллас Бири, Лон Чени, Лайонелл Бэрримор, Уильям Хейнс и Грета Гарбо.

Мэри Дресслер, величайшая комедиантка, какую я когда-либо видел (пока не появилась Люсилль Болл), тоже состояла у них на контракте, по только на характерных ролях.

С самого начала я был против присоединения к «Метро-Голдвин-Майер». Мне казалось, что я потеряюсь, снимая фильмы на такой большой студии. Но Джо Шенк продолжал спорить, и я спросил Чарли Чаплина, что он об этом думает.

— Не позволяй им так поступить с тобой, Бастер. — сказал Чарли. — Дело не в том, что у них нет профессионалов. У них лучшие люди в стране. Но их слишком много, и они попытаются указывать тебе, как ты должен делать свои комедии. Просто будет слишком много подлостей.

Гарольд Ллойд был того же мнения. Он и Чарли сохранили свои студии. Их фильмы, самого высшего сорта, делали большие сборы.

Я был так впечатлён их словами, что спросил Адольфа Цукора, главу «Парамаунт», интересует ли его выпуск моих фильмов. Я объяснил, что хочу снимать их на собственной студии. Цукор только покачал головой. Он сказал, что совсем недавно распорядился насчёт выпуска фильмов Ллойда, а иметь в списке «Парамаунт» двух комиков бессмысленно. Но он не дурачил меня. Цукор был очень даже заинтересован, однако, пока мы говорили, на его стол легла директива Уилла Хейза, киноцаря, в которой было сказано: «Бастер Китон — эксклюзивная собственность «Метро-Голдвин-Майер».

Джо Шенк постоянно говорил, что я буду счастлив на «Метро-

Голдвин-Майер».

— Я всего лишь передаю тебя своему брату Нику, — сказал он, — Ник позаботится обо всём, что тебе нужно. Ты же знаешь, Бастер, мы с братом были партнёрами во всех наших сделках, и работать на него — то же самое, что на меня.

— Ты хочешь сказать, что у меня нет выбора? — спросил я. Джо улыбнулся и пожал плечами.

В конце концов я сдался. До той поры Джо Шенк ни разу в жизни не направил меня на ложный путь. Думаю, на этот раз он тоже не хотел, но глупо было позволить ему перебить моё личное инстинктивное убеждение. Как я уже говорил, это оказалось худшей ошибкой, которую я когда-либо делал.

Я обнаружил, с чем мне придётся столкнуться, во время обсуждений сюжета моего первого фильма на «Метро-Голдвин-Майер». Думаю, что смогу лучше объяснить это, вернувшись к «Пароходному Биллу — младшему», моей последней независимой картине.

Идею сюжета мне принёс Чарльз (Чак) Рейзнер, высокий мускулистый актёр, ставший режиссёром. Любители старого кино, наверное, помнят Чака Рейзнера в роли отца наглого мальчишки, дравшегося с ангелоподобным Джекки Куганом в чаплинском «Малыше».

Немного сцен было на экране более смешных, чем та, в которой огромный Рейзнер стращал Чаплина словами: «Если твой мальчишка побьёт моего, я побью тебя». Из-за этого Чарли, ещё недавно воодушевлявший Джекки на победу, делал всё, что мог придумать, лишь бы он проиграл.

В начале истории Чака старый суровый капитан парохода на Миссисипи читает письмо от жены. Они поссорились двадцать лет назад, сразу после рождения их единственного сына. Она вернулась с ребёнком в родной город в Новой Англии. Письмо объясняло, что их ребёнок, уже взрослый человек, едет первый раз повидаться с отцом. Он прибывает поездом в воскресенье и будет носить в петлице белую гвоздику, чтобы отец его узнал.

Но то воскресенье было Днём матери, и у каждого мужчины, сошедшего с поезда, была в петлице белая гвоздика. Полный надежд, мой отец, Пароходный Билл, подходит ко всем мускулистым юношам. Но он не нашёл меня, пока поезд не отъехал, потому что я вышел не с той стороны. Он бросает на меня один взгляд и стонет. На мне берет и широченные брюки-гольф, а под мышкой укулеле[56]. И «бейсбольные» усы, называемые так потому, что с каждой стороны у них по девять волосков. Мой вид и манеры выдают во мне дуралея из Бэк-Бэй.

Ужаснувшийся отец гонит меня в парикмахерскую. Указывая

на абсурдные усы, он говорит парикмахеру: «Уберите!» — и тот сбривает жалкий кустик двумя движениями, по одному с каждой стороны. Пароходный Билл покупает мне мужскую шляпу вместо берета.

И это всё, что нужно было Чаку Рейзнеру сказать мне о сюжете, чтобы я купил его. С таким началом нам требовался только богатый конкурент с хорошенькой дочкой, чтобы история раскрутилась. У конкурента был современный мощный пароход, угрожавший разрушить многолетний бизнес моего отца с его старомодным колёсным пароходом.

История продолжалась таким образом: несмотря на суровое неодобрение со стороны обоих наших отцов, мы с девушкой решаем тайно встретиться. Мой отец обо всём узнал, и это стало для него последним ударом. Он приказывает мне возвращаться в Бостон. Опечаленный, я надеваю берет и брюки-гольф, беру укулеле и иду на станцию. Мой поезд подходит, но я вижу, как отца арестовывают. Его забирают в местную тюрьму — бревенчатый домик, в котором только две камеры и контора тюремщика.

Намереваясь спасти отца, я пропускаю поезд и снова надеваю грубую рабочую одежду. В каюте отцовского парохода потрошу большой батон хлеба и прячу в него молоток, пилки, гаечные ключи, отвёртки и другие инструменты. Дождь льёт как из ведра, когда я отправляюсь в тюрьму. Намок даже батон хлеба. Мой отец не хочет иметь со мной ничего общего, но, стоило тюремщику отвернуться, я указываю на хлеб и делаю пилящие и режущие движения. Тем временем намокший хлеб прогибается под тяжестью инструментов для побега, затем распадается на части, и пилки, молоток, отвёртки, гаечные ключи со звоном рассыпаются по полу.

Разгневанный тюремщик бросает меня в другую камеру. Запланированный побег и наводнение были начинены гэгами, которые мы собирались разрабатывать.

Помимо всего прочего, во время съёмок этой картины случилась необыкновенная вещь. Один из помощников Джо Шенка внушил ему, что наводнение губительно для кинокомедии.

— У фильма будет полно врагов, если вы оставите в нём наводнение, — сказал он Джо. — Слишком много людей в стране потеряли своих близких в недавних наводнениях, и они возмутятся, что мы делаем шутку из такой беды.

Шенк передал мне его слова, и я указал, что одним из крупнейших успехов Чаплина был фильм «На плечо!» (Shoulder arms), в котором вышучивается война и всё, что с ней связано.

— Чаплин сделал этот фильм в тысяча девятьсот

девятнадцатом, через год после окончания мировой войны, — сказал я, — и никто не возражал. В том числе матери с золотыми звёздами, потерявшие своих сыновей.

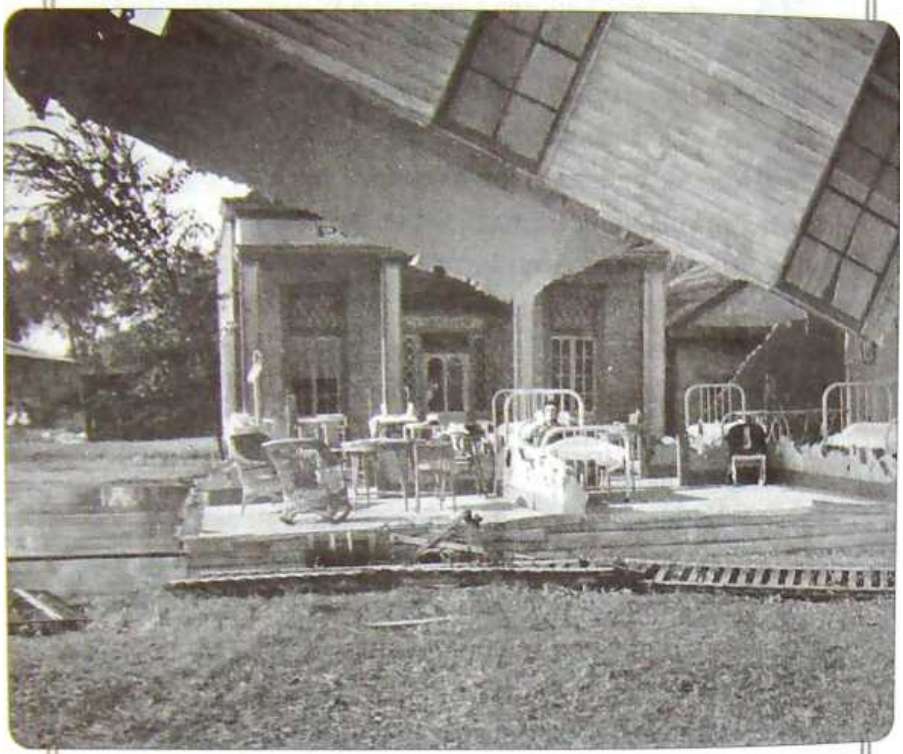
Но на этот раз добродушый Джо Шенк был твёрд, как адамант.

Убедившись, что он не передумает, я спросил Фреда Габури, моего технического директора, во сколько обойдётся переделать трудоёмкие уличные декорации стоимостью 100 тысяч долларов, если мы устроим ураган вместо наводнения.

У меня было предчувствие, что Шенк не станет протестовать против урагана. Габури, волшебник своего дела, ответил: «В тридцать пять тысяч». И Шенк не возражал, чтобы я снимал ураган. В итоге перемены обошлись нам даже немного дешевле.

Натуру мы выбрали у берега реки Сакраменто. Мы сконструировали фасады зданий на улице длиной в квартал. Смерч мог причинить те же разрушения, что и потоп. Они оба могут делать всё, что требовал наш сценарий: сдувать постройки в реку, заполнить маленькую тюрьму водой почти до потолка и потопить шикарное судно, принадлежавшее занудному папаше моей девушки.

Перекроить наши гэги оказалось гораздо труднее, чем перестроить декорации. Лучший новый гэг, изобретённый нами, включал в себя распадающийся госпиталь. Мы использовали 120-футовый кран, стоявший на барже, чтобы снять всю конструкцию, оставив только пол.



«Пароходный Билли-младший» —
ураган уносит здание госпиталя

Мне пришло в голову, что гораздо больше людей гибнут каждый год в циклонах и торнадо, чем в наводнениях. Когда фильм был закончен, я шутки ради позвонил в Американское бюро погоды в Лос-Анджелесе и запросил цифры за предыдущий год. Мне сообщили, что в 1926 году 796 человек погибли в ураганах и только 36 в наводнениях. Но я никогда не говорил об этом Шенку, не желая изводить его.

Обычно я мог заставить Джо смеяться, но сомневался, что он позабавится, услышав о сделанной им ошибке, обошедшейся в 35 тысяч.

Я перешёл на «Метро-Голдвин-Майер», и меня снова заверили, что предпримут все усилия, лишь бы позволить мне работать с моей съёмочной группой, как только будет возможность. Такая возможность появлялась очень редко. Не думаю, что в этом была чья-то вина. Обычно, когда я нуждался в своей старой бригаде, один из них работал в фильме Нормы Ширер, другой — у Лона Чени и так далее. «Метро-Голдвин-Майер» украла даже Фреда Габури, моего технического директора, после того как я сделал всего один фильм на студии. Вскоре он стал главой всего технического департамента и продержался на этой должности до самой смерти.

Это было лестным свидетельством моего умения или, вернее, удачливости в подборе лучших профессионалов для своей бригады, но нисколько не помогало снимать фильмы того же качества, что я делал на собственной студии.

Тяжелейшим шоком для меня явилось открытие, что я не могу разрабатывать сюжеты в своей обычной манере, начиная с самого зародыша идеи. Я осознал это, когда пришёл к Ирвингу Талбергу поделиться мыслями о «комедии Бастера Китона».

Кстати, всегда полезно рассказать сюжет продюсеру фильма, если у тебя на уме какой-то конкретный актёр на главную роль. Это позволяет слушателю отчётливее представить сюжет, пока вы рассказываете. Итак, я начал, заявив, что есть идеальная актриса на главную роль и добавил:

— Она работает прямо здесь, на вашей студии.

— Кто она?

— Мэри Дресслер.

Сама по себе история сильно перекликалась с «Пароходным Биллом-младшим», за исключением того, что Мэри в роли пожилой грубой тётки будет действовать против меня вместо Эрнеста Торренса. Фоном служил форт Додж вскоре после Гражданской войны.

Обоз вот-вот отправится на Запад. В кресле-качалке на крыльце своей маленькой хибарки сидит Мэри Дресслер, готовая

ехать с обозом. Перед её домом стоит крытый фургон, меньше, чем другие, и запряжённый одной лошадью. Её мул тоже осёдлан, а в хлеву дойная корова, которую она собирается взять с собой.

Раскачиваясь в кресле, Мэри вынимает из сумки письмо и читает его. Письмо от её сестры с Запада, которая умоляет Мэри не ехать с обозом, потому что это слишком опасное предприятие для одинокой беззащитной женщины. Сестра посылает к ней своего сына Рональда, чтобы он сопровождал её, и он прибывает 18 мая. Это тот самый день, и Мэри идёт на станцию встречать поезд, но Рональда на нём нет. Старый друг спрашивает, едет ли она с обозом, и она объясняет, что должна дождаться племянника. Друг пожимает плечами, и экспедиция отправляется без неё.

Я прибываю на следующий день с одним саквояжем. Я несомненный слабак, и абсурдность того, что с виду испуганный, низкорослый паренёк будет защищать крупную Мэри Дресслер от индейцев, мародёров или хотя бы степных собак, как следует насмешила бы зрителей.

Однако я полон героических идей и уговариваю Мэри тотчас же ехать со мной, уверенный, что нам удастся догнать обоз.

Дойдя до этого места, я объяснил Талбергу: «Вот пока всё, что у меня есть, но я хотел бы поработать».

Тогда Ирвингу Талбергу было только двадцать три, на четыре года меньше, чем мне, но он уже показал, что тонкостью суждений и в комедии и в трагедии превосходит всех продюсеров Голливуда. Он признал, что в моём сюжете есть хорошие моменты: «Но он слабоват, Бастер. На самом деле его почти нет», — но обещал подать мне кое-какие идеи.

Конечно, он просто был вежливым.

Всё это прекрасно иллюстрирует моё утверждение, потому что Талберг, великолепно разбиравшийся в лёгких комедиях, также ценил и хороший фарс, когда видел его на экране. Ни один водитель грузовика так не надрывался от хохота над моими лучшими гэгами, как этот хрупкий, интеллектуальный юный гений. Тем не менее ему не хватало настоящего фарсового мышления.

В фарсовой комедии есть своя структура, но её трудно проследить в самых первых сценах, если только вы не один из тех, кто может её создать. Наш материал был неожиданным, цели — необычными, а идеал, которого мы пытались достичь, — уникальным.

Ирвинг Талберг, хоть и был выдающимся, не мог согласиться со способами, с помощью которых комик вроде меня выстраивает сюжет. Наверное, то, что я скажу, может показаться странным, но

я уверен: он бы потерялся, работая на моей маленькой студии. Его ум был слишком упорядоченным для нашего легкомысленного, торопливого и безрассудного метода. Наш способ действий показался бы ему безнадёжно сумасшедшим, но, поверьте мне, это был единственный способ. Каким-то образом часть истерии и безумия нашего импровизированного построения комедий проникала в фильмы и делала их волнующими.

В подготовке сюжета первого фильма, снятого мной на «Метро-Голдвин-Майер», не было ни намёка на импровизацию. Речь идёт об «Операторе» (The Cameraman). В нём я играл будущего оператора-документалиста. Уильям Рэндольф Херст был держателем большой части акций студии, и кто-то придумал, что с помощью такого персонажа мы сможем законным образом рекламировать его компанию кинохроники, а в ответ его газеты предоставят нашему фильму гораздо больше места, чем обычно. У меня не было возражений, потому что идея давала чудесные возможности для хороших гэгов.

В начале истории я — фотограф-ферротипист, изготовляющий карточки за одну-две минуты по десять центов каждая. В тот день я вижу, как Гертруда Эдерли прибывает в Баттери в Нью-Йорке вскоре после своего заплыва через Ла-Манш. Я присоединяюсь к толпе, следующей за ней вверх по Бродвею к муниципалитету, где мэр Уокер вручает ей ключи от города.

Бастер снимает потасовку
в китайском квартале («Оператор»)

Там я влюбляюсь в Марселин Дэй, работающую с бригадой

документалистов Херста, и моментально решаю стать оператором. Я уверен, что попаду в штат компании и получу возможность встретить, опекать и в итоге покорить это ослепительное создание.

Я закладываю свою камеру для ферротипий в лавке старьёвщика за 6 долларов 80 центов, а затем иду домой, чтобы добыть из копилки-свиньи ещё 1 доллар 80 центов. За 8 долларов 60 центов я покупаю одну из самых первых камер Патэ. Эта модель настолько древняя, что у неё ручка сзади, а не сбоку. С таким оборудованием я считаю, что готов снимать любые новости, но, когда прихожу в офис Херста и прошусь на работу, все, кроме Марселин, секретарши, смеются надо мной и моей камерой. Марселин жалеет меня и говорит мне украдкой, что я могу снять пару происшествий как самостоятельный журналист и она постарается продать их своему боссу.

Только мы дошли до этого места, как на нас ринулись толпой creme de la creme[57] писательского состава «Метро-Голдвин-Майер». Большинство из них были очень хорошими писателями и изобретательными сценаристами. Что и оказалось одной из неприятностей. Они были слишком изобретательными, и, естественно, каждый хотел привнести что-то своё. Всего нам помогали двадцать два сценариста.

Они усложнили наш простой сюжет всем, что смогли придумать: гангстерами, уличными отрядами Армии спасения, политиками из Таммани-Холла[58], портовыми грузчиками и похитителями дамских драгоценностей.

И не только двадцать два сценариста рвались мне помочь. Продюсеры и студийные боссы тоже за ночь превратились в гэгменов и устроили страшную неразбериху. Столько было разговоров, совещаний, такое количество мозгов заработало, что я впервые начал терять веру в собственные идеи.

Однако после восьми головоломных месяцев сценарий был написан и дополнен указаниями по съёмкам для Сэджвика, который уже много лет был одним из лучших комедийных режиссёров без всяких указаний.

В конце концов мы отправились в Нью-Йорк снимать городские сцены. В поездке были Сэджвик, Эд Брофи — менеджер нашей бригады, Марселин Дэй, я и два наших оператора: Элджин Лессли и Реджи Ааннинг.

Толпа в Нью-Йорке и других городах всегда препятствует работе, но мы придумали, как замаскировать до некоторой степени наши действия. Обычно мы нанимали большой лимузин, опускали шторы и снимали двумя камерами через маленькое заднее окно. Первое, что мы попытались снять в Нью-Йорке, был я

с камерой для ферротипий, пересекающий трамвайные пути на Пятом проспекте и 23-й улице. Пока я это делал, вожатый остановил свой трамвай в центре перекрёстка и закричал: «Эй, Китон!» Его пассажиры выглянули из окон и тоже начали выкрикивать мне всякую всячину. Я моментально был окружён таким количеством народа, что даже ближайший коп не мог ко мне пробиться. Восточно-западные трамваи давали задний ход на три квартала, то же было с северо-южными на Бродвее и двухэтажными автобусами на Пятом проспекте, не говоря об остальных потоках по всем восьми направлениям компаса.

В итоге меня выволокли к страдающему Сэджвику, и я указал ему на издевательскую иронию строки из сценария, описывавшей эту сцену. В ней было сказано: «Никто в Нью-Йорке не знает о его существовании». И когда мы пытались снять пару других сцен в Баттери, необходимых по сценарию, я снова попадал в толпу.

Сдавшись в тот день, мы вернулись в наши номера в отеле «Амбассадор». Никто не знал, что делать, и вскоре рослый Эдди Сэджвик лежал в постели, принимал успокоительные и громко требовал пакеты со льдом.

Мы позвонили Ирвингу Талбергу в Голливуд и сообщили, что не можем получить кадры, которых требует сценарий. Нам не пришлось напоминать ему, что на этих кадрах основан почти весь сюжет и без них не будет фильма. После того как Сэджвик и Эд Брофи обсудили это с Талбергом, я подошёл к телефону. «Как Чаплин и Ллойд, я раньше никогда не работал со сценарием, записанным на бумаге, — сказал я, — да и теперь не должен. Всё, о чём я вас прошу, — разрешите мне выбросить сценарий и съёмочный график и позвольте мне и Сэджвику самим решать, что здесь снимать».

Талберг согласился. У него не было альтернативы, раз мы были за три тысячи миль от него и с каждым днём прожигали всё больше времени и денег.

Получив карт-бланш, мы выбросили сценарий, на который ушло восемь месяцев работы. В нашей версии лучший оператор Херста стал злодеем и моим соперником в борьбе за любовь девушки.

Но самая важная работа, которую мы провели, — это упрощение сюжетной линии от начала до конца, к тому же наш сюжет позволял снять почти две нью-йоркские сцены в Голливуде.

Но чтобы получить две сцены, которые можно было отснять только в Нью-Йорке, мы ждали до воскресенья и из предосторожности снимали их ранним утром, когда добрые ньюйоркцы лежат в своих постелях, отсыпаясь после субботних грехов. Одна сцена происходила на Пятом проспекте у входа в

Центральный парк, где была стоянка старых кэбов, запряжённых лошадьми. Другая — в вестибюле отеля «Амбассадор» и на улице перед входом. В этой сцене я помчался в отель, услышав, что оттуда уезжает адмирал высокого ранга. Я увидел человека, чья грудь была покрыта золотыми галунами, он шёл через вестибюль на улицу. В величайшем возбуждении я снимал каждый его шаг, пока не понял, что он не адмирал, а швейцар отеля.

Наслоение кадров, устроенное моим оператором-ферротипистом, вызвало большой смех в этом фильме. Я снял линкор, идущий по Гудзону, и парад нью-йоркской полиции. После проявления моя плёнка показывала, как линкор плывёт по Пятому проспекту, а лучшие силы Нью-Йорка храбро маршируют в Гудзоне.

Ещё одна сцена из «Оператора», понравившаяся зрителям, та, где я снимал спуск корабля на воду. В порыве сделать всё наилучшим образом, я установил камеру на стапелях, по которым судно съезжает в воду, и едва оно стало спускаться, я спустился вместе с ним.

По ходу прочих неудач я подобрал обезьянку шарманщика. Ближе к концу фильма я спас девушку из воды, бросив свою камеру на время, но обстоятельства позволили моему сопернику приписать все заслуги себе. Однако моя обезьянка крутила ручку камеры, и, когда плёнку просмотрели в проекционной комнате, открылось, что героем был я.

В последней сцене мы с девушкой идём по Нижнему Бродвею. Она говорит, как все мной восхищаются, и неожиданно окна на всех этажах небоскрёбов открываются, и люди бросают из них целые охапки конфетти и телеграфной ленты. Поверив, что бурное приветствие предназначено мне, я кланяюсь и рассылаю воздушные поцелуи всем своим обожателям, но последний кадр показывал, что на самом деле взволнованно встречали человека, ехавшего верхом позади нас. Его звали Линдберг, и он недавно совершил одиночный перелёт через Атлантический океан.

Этот кадр, как и многие другие нью-йоркские кадры, мы взяли из кинохроники реальных событий. Вся работа, за исключением того воскресного утра, была сделана в студии или на натуре поблизости.

Эпизод, вызвавший наибольший смех во всём фильме, мы сняли в Венис, Калифорния, которую наряжали или, наоборот, оголяли так, чтобы она выглядела как нью-йоркский Кони-Айленд. Гэги изобретали прямо на месте Сэджвик, я и два наших сценариста: Лью Липтон и Клайд Бракман. Вот как шёл этот эпизод.

Мы с Марселин приезжаем на пляж и расходимся по

раздевалкам. Мужское отделение так переполнено, что я и ещё один тип оказались в кабинке шириной и длиной около трёх футов, в которой два человека плотно сдавливают друг друга. На стенах каждой кабинки по шесть крючков. Мы выдернули четыре, так как пара мужчин, сражающихся за то, чтобы повесить всю одежду разом на один крючок, может смотреться очень забавно.

Как обычно, мы не репетировали сцену. Я уже говорил, что отрепетированные сцены выглядят механическими на экране. Сэджвик, в прошлом актёр, хотел сыграть эпизод в раздевалке вместе со мной, но я отклонил предложение, потому что он был намного выше меня ростом. Я сказал ему, что публика будет ждать от мужчины его комплекции, что он выкинет меня из кабинки, как только разозлится.

Мне был нужен человек примерно моего роста, на вид брюзга, но не из тех, кто осмелится затеять драку. В Голливуде были дюжины актёров, соответствующие описанию, но мы были на пляже, а значит, потребуются часы на то, чтобы разыскать подходящего и доставить его в Венис.

Я остановился на Эде Брофи, менеджере нашей бригады. Он абсолютно подходил по виду, правда, не играл ни разу в жизни. Как выяснилось, у Брофи всё получилось настолько удачно, что он стал хорошо зарабатывать на этом с тех пор, как изобразил того злобного, снедаемого беспокойством маленького персонажа.

В сцене в раздевалке мы оба были в исступлении, надевая купальные костюмы и стремясь попасть на пляж. Как и я, он боялся, что на его девушку положит глаз спасатель или какой-нибудь другой высокий парень и подцепит её прежде, чем мы выберемся из кабинки.

В первом гэге я угодил головой в его подтяжки, которые он только что снял. Я просто пытался распрямиться, расшнуровав ботинок. Развязывая галстук, я напоролся на его локоть. Затем снял пиджак, свалившийся прямо на него. Он снял ботинок и, разгибаясь, просунул голову между моих ног, поднял меня вверх тормашками, и я скатился с его плеч. Тем временем одежда сыпалась на нас с крючков. Когда мы вырвались из кабинки, на мне был костюм в четыре раза больше чем надо, в то время как костюм Брофи был так мал, что удушил его до полусмерти.

Сцена продолжалась четыре минуты, а это очень большое экранное время для цепочки гэгов, сделанных всего двумя людьми в одной смехотворной ситуации. Талберг дошёл почти до истерики, увидев в проекционной заготовки того дня.

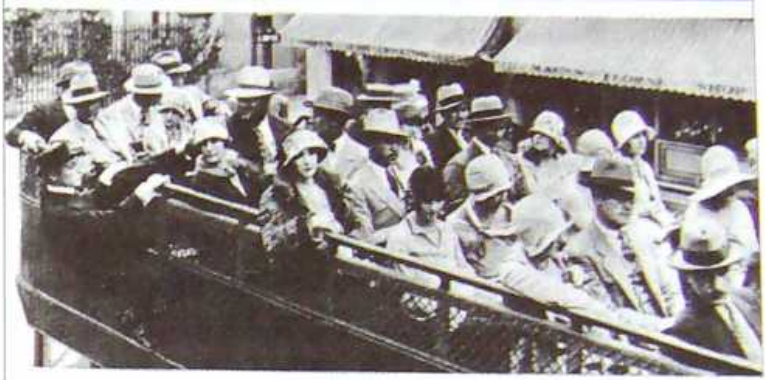
Однажды, спустя некоторое время после завершения «Оператора», Талберг спросил меня: «А как насчёт истории, которую ты хотел сделать с Мэри Дресслер?».

Но тогда в награду за великолепную работу в «Анне Кристи» Мэри возвели в ранг звезды, а в те времена никто не снимал двух звёзд в комедиях, подобных моим. Так что я был вынужден ответить: «Теперь уже слишком поздно для той истории». И Талберг согласился, что никто, кроме Мэри, не подходил на роль.

Я не мог понять, почему, после того как я доказал свою точку зрения, заправилы «Метро-Голдвин-Майер» не позволяли мне иметь собственную бригаду. Я умолял: «Дайте мне Эдди Сэджвика режиссёром, двух или трёх сценаристов, собственного реквизитора, осветителя, костюмершу и пару техников, и я гарантирую вам фильмы такие же хорошие или даже лучше “Оператора”».

Обсуждая это, я вдавался в мельчайшие подробности, особенно со спокойным, не повышающим тона блестящим Талбергом. Я пытался показать ему, насколько эффективнее смогу работать с собственной бригадой.

— Моему реквизитору, — говорил я, — не понадобится много инструкций, раз он знает, как я работаю.



Кадры из «Оператора»

Он может пойти и купить всё, что мне нужно, без моих указаний. Мой оператор не остановит камеру, даже если режиссёр скажет «Стоп!». Зная, как я работаю, он продолжит снимать, потому что видел, как я падаю или делаю что-нибудь ещё под влиянием минуты, экспромтом. Например, багаж может упасть с полки и дать мне новую идею. Если каждый знает свою работу, будет спасено много времени и денег. К началу нового фильма съёмочная группа всё приготовит заранее.

В кино большинство по-настоящему тяжёлых забот начинается, когда вы уже в деле, и проволочка из-за болезни, плохой погоды или поломки оборудования может стоить целого состояния. Таким образом, чем быстрее ваша картина будет закончена и уложена в коробку, тем меньше риска.

Другая понятная трудность в работе с разными людьми в каждом фильме та, что зачастую все они ведут себя как примадонны. В отличие от людей из моей собственной бригады им не слишком выгодно доставлять удовольствие мне. Они больше заинтересованы в достижении выдающихся результатов по своей специальности, вместо того чтобы полностью скооперироваться и разработать историю быстрейшим и наилучшим способом. Не состоя в бригаде, они часто забывали, что их следующее задание зависит от того, насколько будет выделяться их работа, вместо полного подчинения качеству фильма как единого целого. По системе «Метро-Голдвин-Майер» каждый профессионал был больше подвластен главе своего департамента, чем мне.

Если бы они были частью моей съёмочной группы, я бы смог контролировать их так, чтобы они работали как команда, заинтересованная в качестве самой продукции. Например, если угол недостаточно освещён, мы бы не беспокоились настолько, чтобы останавливать камеру, приносить дополнительное оборудование и переснимать сцену. Но осветителю, который боится критики шефа, всё равно, сколько продержать нас в бездействии, пока он не установит своё оборудование именно так, как надо.

Ведь на самом деле, ни одна картина никогда не становилась успешной из-за превосходного освещения, чудесных декораций или исключительной операторской работы. Сюжет всегда имел главное значение, а звезда была следующей по важности.

Талберг, Маннике и Луис Б. Майер должны были всё понимать, но они так и не позволили мне получить собственную бригаду. Я знаю, что это уменьшило бы их власть и влияние, но совсем немного. Полагаю, настоящая причина заключалась в том, что они боялись уступить мне, так как рано или поздно каждая

звезда на студии потребовала бы собственную съёмочную группу.

Если я не был счастлив на «Метро-Голдвин-Майер», то мой 170-фунтовый сенбернар Элмер был. Каждый рабочий день я брал его с собой на студию, и он проводил время, греясь на солнце на крыльце моего бунгало. Элмер всегда был там вместе со мной, поэтому мы прозвали бунгало «конурой Китона».

Элмер обладал незаурядным собачьим интеллектом. Это признавал даже наш ветеринар, а все любители собак знают, что искренняя похвала ветеринара — особенная похвала для любой собаки.

Однажды ранним утром ветеринар позвонил мне домой.

— Элмер вернулся? — спросил он.

Я выглянул в окно во двор и сказал ему, что Элмер здесь и всё в порядке.

— Я спрашиваю потому, — объяснил ветеринар, — что сегодня в час ночи был разбужен громким царапаньем в дверь. Я встал, открыл дверь и был потрясён, увидев Элмера. Ты же знаешь, Бастер, любая собака постарается обойти дом ветеринара стороной. Запахи больницы для животных напоминают ей обо всех уколах и ужасных по вкусу медикаментах, которые её заставляли там принимать.

— Что случилось, Элмер? — спросил я, и он вошёл, хромая. Осмотрев его, я обнаружил шип от розы у него в лапе. Вытащив его, я открыл дверь, и Элмер выбежал рысью. В конце концов я подумал: раз у него хватило сообразительности найти сюда дорогу за три мили, то хватит и на то, чтобы вернуться обратно. Но я позвонил удостовериться.

Как все большие собаки аристократического происхождения, Элмер был равнодушен к воркованию и ласкам людей, не относившихся к семейному кругу.

Наше бунгало располагалось там, где сейчас стоит мемориальное здание Ирвинга Талберга, и все звёзды, характерные актёры и «тузы» «Метро-Голдвин-Майер» каждый день проходили мимо. Элмер, обычно с зевотой, позволял некоторым из них потрепать его. Но всего одну-две секунды, а затем поднимался и уходил в скуке.

Каждый раз, снимаясь на «Метро-Голдвин-Майер», Гарбо после лёгкого ланча в гримёрной обходила всю студию, даже задний участок, где были огромные уличные декорации.

Первые три или четыре раза, когда Элмер видел неувядающую шведку, проходящую мимо, я заметил, что он наблюдает за ней с необыкновенным интересом. Однажды он поднялся со своего излюбленного места на крыльце и присоединился к ней. И с той поры Элмер ежедневно

сопровождал Гарбо в прогулках через всю студию и обратно до дверей её гримёрной. Но стоило Гарбо попытаться приласкать Элмера, как он отступал и шёл прочь, будто считал такую фамильярность при чисто прогулочном знакомстве дурным тоном.

Так и продолжалось несколько лет: Гарбо любила своего добровольного стража и компаньона по прогулкам, но никогда не досаждала ему похлопыванием по складчатой морде.

12
ЗВУКОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

До появления телевидения ничто так не потрясло Голливуд, как звуковая революция. Она почти разрушила мировой рынок американских фильмов. Тысячи кинотеатров в других странах так и не были оборудованы для звука.

Большинство великих звёзд немого периода тоже были изгнаны из бизнеса. Поклонницы пришли в ужас, узнав, что у Джона Гилберта — мужчины их романтических мечтаний — писклявый голос. Они потеряли интерес и к Норме Толмадж — первой леди экрана, и ко множеству других сказочно оплачиваемых звёзд, чьи голоса не соответствовали особенностям характера, которые публика им приписывала. «Уорнер бразерс» стала в 1926 году первой студией, где разрабатывали звуковые фильмы, но потребовалось несколько лет, прежде чем другие студии согласились с неприятным фактом, что «говорилки» (talkies) — это не мимолётное увлечение.

В конце концов, очнувшись, другие студии попытались наверстать упущенное время, пригнав отряды бродвейских артистов, умевших «говорить», на замену экранным звёздам, старлеткам, характерным актёрам и комикам, чьи карьеры потерпели крушение на звуковой дорожке. Но звук не разрушил мою карьеру. Скорее, наоборот. Первый звуковой фильм, в котором я появился, был мюзикл «всех звёзд» «Голливудское ревю» (The Hollywood Review). Все на «Метро-Голдвин-Майер», кто мог петь, танцевать, говорить, свистеть или хотя бы бормотать, участвовали в нём. Взгляните на этот посыпанный звёздной пылью список: Конрад Нэйджел, Джек Бенни, Джон Гилберт, Норма Ширер, Джоан Кроуфорд, Бесси Лав, Чарльз Кинг, Лайонел Бэрримор, Лоурел и Харди, Мэри Дресслер, Поли Моран и последний, но, надеюсь, не худший, ваш Бастер[59]. Хитом этого ослепительного шоу был номер Клиффа («Укулеле» Айка) Эдвардса «Поющий под дождём» (Singing in the Rain) — песня, которую Джин Келли повторил с таким успехом всего через один или два сезона в Les girls.

«Голливудское ревю» имело большой успех, «Раскованный» (Free and Easy) — первый звуковой фильм, где у меня была главная роль, был в числе крупнейших кассовых успехов года. Луис Б. Майер так радовался большим сборам «Раскованного», что наградил меня 10-тысячной премией и трёхмесячным оплаченным отпуском. Добавив мою зарплату (3 тысяч долларов

в неделю) за тринадцать недель, я предполагаю, что премия фактически возросла до 49 тысяч долларов.

На отдыхе мы с женой совершили неторопливую поездку по Европе. Побывав в Англии, Франции и Германии, мы объездили Испанию вместе с Гилбертом Роландом, который родился в Мадриде, но в раннем детстве был увезён в Мехико-Сити, где и вырос.

Гилберт был одним из многих латиноамериканцев романтической наружности, кто добился удачи в Голливуде, идя по стопам сенсационного успеха Рудольфо Валентино. Он почти единственный из них, оставшийся по-прежнему активным.

Одним из волнующих моментов в поездке было то, что испанцы приветствовали меня словом «памплинас» — так они меня прозвали. Я обнаружил, что означает «памплинас», совсем недавно, когда появился вместе с Хосе Греко в телевизионной программе Гарри Мура. Пока гениальный танцор фламенко репетировал, я попросил его перевести это слово на английский. Он не смог, но около десяти минут вёл оживлённые переговоры со своим менеджером и членами труппы. Конечно, на испанском, который я понимаю примерно так же хорошо как японский. В конце концов Греко повернулся ко мне и объяснил:

— «Памплинас» по-английски значит «немного от ничего».

— «Немного от ничего»! — воскликнул я. — Разве они не могли назвать меня «немного от чего-то»? Впрочем, и это плохо. Но «немного от ничего»! В таком случае…

Греко сказал, что я ошибаюсь, и пояснил:

— Это лучший комплимент, какой мои соотечественники могли вам сделать.

Я только и смог ответить:

— Наверняка он что-то потерял при переводе.

Моё французское прозвище Malec, для которого опять же нет буквального английского перевода, означает примерно то же самое — «дырка от бублика» или «чистый лист бумаги».

Другими сильными переживаниями были для меня бои быков, на которые я ходил с таким сведущим aficionado[60], как Гилберт Роланд.

Раньше я видел только третьесортные соревнования в приграничных мексиканских городах вроде Тихуаны и Хуареза. Гилберт к тому же учился этому храбрейшему из всех видов спорта ещё ребёнком в Мексике и был просто счастлив разъяснить мне лучшие моменты. Моя жена не ходила с нами на арену, считая бои быков жестокими, так что мы с Гилбертом Роландом посещали их вдвоём.

Мы пересмотрели все корриды, какие только могли, начиная

с той, в Сан-Себастьяне. Кстати, я не из тех актёров, кто смущается или досадует, когда его узнают поклонники. Они для меня клиенты, и я стараюсь вести себя с ними так, будто полностью сознаю это. И разумеется, мне не было противно, когда кто-то в толпе в Сан-Себастьяне приметил меня и пустил весть, что Памплинас среди зрителей. Вскоре можно было слышать, как шёпот «Памплинас» обошёл весь огромный амфитеатр, и моментально по всей арене зазвучали крики «Памплинас! Памплинас!».

Самая приятная вещь в испанских приветствиях, что поклонники так мало от тебя требуют. Может быть, это неудивительно в стране, где достоинство полагается каждому по праву от рождения. Всё, чего испанские фанаты ожидают, — чтобы ты ответил на их приветствие, встав и поклонившись. Они не цепляются и не требуют автографа, и ты садишься на место и так же уходишь — необлапанный и непобеспокоенный, и ты глубоко тронут тем, что такие деликатные люди выражают тебе своё одобрение.

«Генерал»

В тот день я удостоился и другой высокой чести: главный матадор посвятил второго убитого быка мне, «кислой мине», «Памплинасу»!

Тот же согревающий душу приём меня ожидал и на других корридах, но самый памятный опыт такого сорта за время всей поездки связан с Толедо, где красивейшая в Испании деревянная арена.

Этот день был ужасным для матадоров. Все трое потерпели неудачу, но самый большой провал предназначался главному матадору. Первый бык, против которого он вышел, не смог оказать достойного сопротивления. Второго нельзя было подманить, раздразнить или обозлить настолько, чтобы он следовал за красной тканью, а в таких обстоятельствах у матадора нет другого способа пробудить в скотине боевой дух.

Конечно, толедские *aficionados* знали это лучше меня, однако толпа была беспощадна. Они орали, свистели, топали ногами, швыряли подушки и всё, что можно кинуть, в несчастного матадора. Они потребовали, чтобы глава корриды велел выгнать его с арены, но это было всего лишь первое требование. До наступления вечера они попросили главу корриды бросить этого человека в подземелье и чтобы там его кастрировал деревенский кузнец.

На этой корриде, как и на других, я встал, и моё сердце переполнялось от гордости и благодарности, когда меня узнали. Но как только огромная толпа зрителей ринулась ко мне на выходе, я уже не был уверен, что они не собрались обратить свою месть на меня. В конце концов, насколько я мог сообразить, их настрой был далёк от поклонения герою, и я озирался в поисках Гилберта Роланда, который мог объяснить, что происходит, но потерял его в толпе.

Тем временем я был поднят на плечи двух дюжих молодцов, и они понесли меня в наш отель. Даже тогда, под разнообразные выкрики, я не мог представить, что они собираются сделать: расцеловать меня или линчевать как чужестранца, наведшего порчу на их зрелище. Я почувствовал большое облегчение, когда они высадили меня целым на главной лестнице отеля. Тут и подбежал Гилберт Роланд.

— Чёрт возьми, зачем они это сделали? — спросил я, как только мы вошли внутрь.

Гилберт объяснил, что у толедцев в обычае каждое воскресенье нести на руках наиболее отличившегося матадора. Он сказал:

— Они не захотели возвращаться в город с пустыми руками и потому отнесли тебя. Теперь ты видишь, Бастер, какие это

скромные люди, им подойдёт кто угодно, даже ты.

Мы прибыли в Гранаду, и местный «Ротари-клуб»[61] пригласил нас на ланч в красивый ресторан. Около ста человек с торжественной серьёзностью выслушали речи, заготовленные местными чиновниками в нашу честь, и ответ Роланда.

Затем председатель предложил множество тостов, а Гилберт переводил каждый из них. Но когда мы пили последний бокал вина, он промолчал.

— Не скрывай от меня, — сказал я. — За что был последний тост?

— О, мы пили за смерть короля, — ответил он небрежно.

Я был в ужасе, услышав, что пил за смерть человека, который не сделал мне ничего плохого, которого я не знал и в чьей стране путешествовал.

— Но я думал, что Альфонсо был самым популярным человеком в Испании! Почему они хотят смерти своего короля?

Роланд пожал плечами:

— Альфонсо и *теперь* популярен. Никто ничего не имеет против него лично. Они всего лишь устали содержать королевскую семью и думают, что бизнесу очень поможет, если они избавятся от него и всей его команды любым способом.

— Если в Испании так обстоят дела, — сказал я, — не думаешь ли ты, что будет разумным начать двигаться домой?

Гилберт с улыбкой согласился, и в тот самый день мы тронулись в долгий путь на север. И 14 апреля 1931 года, в день, когда мы покинули Испанию и направились во Францию, весёлый зубастый Альфонсо тоже пересёк португальскую границу, чтобы никогда больше не возвращаться в страну, которой был рождён править.

В тот же год (1931) начались мои семейные неприятности, правда, если быть более точным, в тот год они начались всерьёз. Как у всех жён актёров-звёзд, у моей жены ещё раньше возникали приступы ревности. Думаю, это было естественно, ведь «Метро-Голдвин-Майер» и другие крупные студии дюжинами нанимали красивейших в мире женщин. Некоторые из них были очень молоды и с чрезмерной страстью рвались получить роль. Другие добивались желаемого перед камерой, безудержно пуская в ход сексуальную привлекательность.

В Голливуде и, полагаю, в любом другом городе всегда были доброжелатели, готовые пожертвовать собственными делами при первой возможности вмешаться в чужие. Моя жена вечно выслушивала истории о моей чрезмерной дружбе с той ясноглазой старлеткой или этой ведущей актрисой.

В большей части этих историй не было и зерна правды. Я говорю: в большей части, по не во всех. Единственный комментарий, который собираюсь сделать, что я хотел бы посмотреть на здорового, нормального мужчину в моём положении на «Метро-Голдвин-Майер», который выдержал бы больше женских соблазнов, чем я. Но миссис Бастер Китон повсюду видела соперниц.

В качестве хорошего примера расскажу, что случилось, когда в 1930 году я поехал на утиную охоту вместе с Бастером Коллиером и Гилбертом Роландом. Мэри Превост, бывшая в те времена подругой Коллиера, настояла отправиться с нами. В поездке мы попали в метель, и L. A. Examiner, услышав об этом, напечатал историю под заголовком:

МЭРИ ПРЕВОСТ ЗАНЕСЛО СНЕГОМ В КОМПАНИИ ТРОИХ

С нами не было другой девушки, но, как я ни убеждал свою жену, она не захотела поверить. Раз или два она угрожала, что уйдёт от меня. Я до сих пор не знаю, делались эти угрозы всерьёз или только для того, чтобы меня запугать и превратить в милого маленького муженька, который должен успевать домой к обеду и быть любезным с её гостями.

В один февральский день 1932 года разверзся ад. Актриса проникла в мою гримёрную на «Метро-Голдвин-Майер» и заявила, что я должен ей покровительствовать. Когда я отказался, она разодрала на мне рубашку и вцепилась в меня когтями. «Укулеле» Айк Эдвардс и Кларенс Локан, рекламный агент «Метро-Голдвин-Майер», были рядом, когда появилась эта тигрица, но, только она начала действовать, оба убежали, спасая свои жизни. Тем временем учтивая дама била стёкла в окнах гримёрной и орала, как выжившая из ума старая ведьма. Я был так поражён её жутким поведением, что не двигался, но леди, схватив пару длинных ножниц, бросилась на меня, и я ударил её в челюсть для самозащиты. В этот момент явились два полицейских из Калвер-Сити, и оба оказались невезучими копами. Как только они попытались уволочь её, она пнула одного в гениталии, а другому тыльной стороной ладони подбила глаз.

На следующий день меня вызвали в офис к Ирвингу Талбергу, Эдди Маннике был с ним. Они показали мне медицинское заключение личного врача этой женщины, где говорилось, что я сломал ей челюсть.

— Теперь ей нужно от тебя десять тысяч долларов, — сказал Маннике, — и, если она их не получит, дойдёт до суда.

— Чёрт с ней, — сказал я. — Я не настолько сильно её ударил, чтобы сломать челюсть, и ни один человек с переломом челюсти не способен так громко орать на полицейских, как она.

Если вы, ребята, об этом беспокоитесь, пусть компания раскошелится, чтобы она заткнулась.

— Нет, — ответил Маннике, — платить должен ты. Нельзя допустить, чтобы название «Метро-Голдвин-Майер» стояло на чеке.

Но, похоже, он думал, что имени Бастера Китона будет очень полезно там оказаться. Они продолжали настаивать, и в конце концов я подписал чек на 10 тысяч и передал его.

Нужно ли говорить, что прошло много, много времени, прежде чем я в последний раз услышал дома об этом угнетающем происшествии. Правда, в итоге всё уладилось. Мне сказали, что я прощён только ради детей.

Меньше чем через год мне удалось купить по дешёвке яхту, какую я всегда хотел. Это была 98-футовая океанская яхта с дизельным двухвинтовым двигателем, двумя большими спальнями, тремя спальнями поменьше и комнатой, где могли поместиться ещё четверо. В команде полагалось пять человек: капитан, машинист, повар, стюард и матрос. На одной из двух шлюпок стоял 6-цилиндровый мотор.

Этот корабль мечты был построен для издателя сиэтлского «Таймс» за 102 тысячи долларов, но он пользовался им только один раз. В первом же плавании его жена и двое детей ужасно страдали от морской болезни, и он в отвращении сразу выставил его на продажу. Я получил эту стройную, красивую океанскую яхту, прослужившую всего 40 часов, за 25 тысяч наличными.

Когда сделка состоялась, я поехал в Сиэтл и морем отвёл её в Сан-Педро-Харбор — с небольшой помощью капитана и команды, конечно.

В тот уикенд мы взяли в плавание к острову Каталина большую компанию друзей. Среди них был мой босс Луис Б. Майер. Осмотрев судно, он сказал:

— Не знаю, сколько ты заплатил за лодку. Бастер, но в любое время можешь получить десять тысяч прибыли, продав её мне.

Мы почти доплыли до Каталины, когда я понял, что обоих наших сыновей нет на борту.

— Где дети? — спросил я миссис Китон. — Для них это было бы здорово.

Она объяснила, что отвезла их на уикенд к друзьям на ранчо.

— Я боялась, что они могут упасть за борт.

Это показалось мне абсурдным. Джим и Боб брали уроки плавания с тех пор, как начали ходить. И я сказал жене, что мысль о том, что с ними может произойти несчастный случай при целой толпе на палубе, смешна.

На следующей неделе моя жена исчезла, не оставив записки и

не сказав ни слова о том, куда едет и когда вернётся. Ближе к концу недели я решил доставить мальчикам удовольствие, которое давно им обещал: это был двухдневный перелёт до Тихуаны.

Я взял вместе с ними гувернантку. Мы летели на зафрахтованном самолёте, пилотируемом лётчиком, отмеченным за надёжность. Он внимательно проверял сводки погоды и оборудование перед каждым полётом и отказывался брать пассажиров при малейшем риске.

Мальчики веселились, как никогда, по дороге в Сан-Диего, где мы были вынуждены остановиться, чтобы получить документы для перелёта через границу. Гувернантка увела Джима и Боба в комнату для отдыха.

Прошло десять минут после их ухода или около того, и я пошёл в комнату для отдыха разыскивать их. Служащий сказал, что моих сыновей и гувернантку только что увезли в полицейской машине. Я поспешил в ближайший участок на такси. Мои дети благополучно там находились.

— И что же они сделали? — спросил я полицейского чиновника, сидевшего за столом.

Бастер с сыновьями сажает «лук», «кукурузу», «свеклу» и «картошку» перед «Конурой Китона»

— Мальчики ничего не сделали, — ответил он, — но мне только что был междугородний звонок от важного

государственного служащего из Лос-Анджелеса, и он попросил меня задержать этих мальчиков, чтобы вы не могли их похитить.

— Похитить? — воскликнул я. — Как может человек похитить собственных детей?

— Будь я проклят, если знаю, — сказал он, качая головой, — но сюда едет адвокат, чтобы объяснить мне, зачем я их задержал.

Прежде чем я успел заметить, как всё это глупо, телефон на его столе зазвонил. Это оказался Эдди Манникс, сообщивший, что моя жена позвонила ему в панике: «Она боится, что ты собрался спрятать мальчиков от неё в Мексике. И она стоит намертво против того, чтобы ты взял их в опасный перелёт. Ты же знаешь женщин». Он объяснил, что сам сегодня утром прибывает в Тихуану, перед отъездом поговорит с моей женой и позже увидится со мной, когда приедет в Сан-Диего.

— Хорошо, — ответил я, — но скажи наконец полицейскому чиновнику, чтобы он разрешил мне забрать детей и гувернантку в отель. Ты можешь заверить его, что я не собираюсь покинуть Соединённые Штаты, не дав ему знать.

На следующий день мы вернулись домой и застали мою жену по-прежнему в панике. Это по-настоящему взбесило меня. Что с ней происходит? Чего она от меня хочет? Почему она испортила наш уикенд и устроила все эти смехотворные неприятности? История даже попала в газеты, и меня обвинили в попытке увезти мальчиков в Мексику без её разрешения. Я начал пить и продолжал пить весь день и часть следующего. За всё это время я не услышал ни слова от моей жены.

В понедельник поздно вечером я отправился на студию. Я был полон виски больше чем наполовину и, чуть что, мог взорваться от негодования. Возле кастинг-офиса[62] сидела статистка. Она сказала, что недавно закончила работу. Я не знал её, никогда не встречал раньше, не видел потом и даже теперь не знаю её имени. Я даже не могу сказать, была она блондинкой, брюнеткой или рыжей.

— У тебя сегодня свидание? — спросил я.

— Нет.

— Хочешь пойти со мной?

— Да.

Я отвёз её к себе домой и провёл прямо к огромному гардеробу в комнате миссис Китон. В нём моя жена держала 150 пар туфель, большую часть которых ни разу не надела со дня покупки. Ещё там были три меховых манто и десятки пиджаков, костюмов, платьев для коктейлей и вечерних туалетов.

— Бери всё, что захочешь, — сказал я смущённой маленькой статистке. Так как она колебалась, я начал спрашивать: — Тебе

это нравится? — При этом сдёргивал с вешалки охапки вещей и бросал их на пол. Или:

— А как тебе вот это? — И вещей на полу становилось всё больше.

Даже сквозь алкогольный туман я видел, что девушка старалась всего лишь потакать мне, хотя вещи ей нравились. Думаю, она понимала, что позже придётся их вернуть. Однако через некоторое время она тоже начала срывать их с вешалки, возможно, чтобы успокоить меня. Но мне казалось, что куча одежды на полу растёт недостаточно быстро, и я хватал всё новые и новые охапки платьев, белья, чулок и, наконец, норковое манто. Когда гора вещей выросла настолько, чтобы меня удовлетворить, статистка сказала, что не знает, куда их взять.

— Не думай об этом, дорогая, — заявил я, — у меня есть решение: мы с тобой отправляемся в море.

Я позвонил шкиперу моей яхты и велел ему всё подготовить для путешествия, возможно, к берегам Старой Мексики или же только до Каталины:

— Возьмите горючее и провизию на борт, и полный вперёд.

Мы поднялись на борт в одиннадцать.

— Ладно, шкипер, мы готовы плыть?

— Я не могу вести яхту, сэр, — ответил он, — без разрешения владельца.

— Никаких проблем, я даю вам разрешение отплывать.

— Вы, кажется, не понимаете, сэр.

— Нет, не понимаю.

— Миссис Китон — владелица судна, и она дала мне строгое указание отплывать только с её разрешения.

На какое-то время я даже задохнулся, а потом вспомнил, что, покупая страховку для судна, послушался одного дурацкого совета. Тот человек сказал, что если я зарегистрирую яхту на имя жены, то смогу сэкономить двадцать процентов страховой премии. Он добавил, что страховщики считают актёров ненадёжными типами. Почему их жёны считаются лучше, он не объяснил. Так что фактически корабль принадлежал не мне, а моей жене.

Я спорил с капитаном, хныкал, пытался его подкупить — но всё напрасно. Он оставался таким же решительным и непоколебимым, как юнга на горящей палубе.

Обескураженный, я поплёлся к яхте Роланда Уэста, стоявшей на якоре рядом с нашей. Уэст, знаменитый сценарист и режиссёр, жил на своей яхте. Он достал бутылку виски, и я обсудил с ним кризис.

— Шкипер прав, — сказал он.

— Могу я уволить шкипера и нанять кого-нибудь, кто знает не так много? — В тот момент я почти терял сознание.

Уэст объяснил, что нужно заполнить множество разных бумаг, прежде чем разрешат выйти из порта на таком большом судне.

— Ладно, — сказал я, немного успокоившись. — Если яхта мне не принадлежит, то как по-твоему, могу я хотя бы заночевать па ней? — Мы снова пошли на яхту совещаться с капитаном, у которого не было возражений.

Подняв на борт все вещи, взятые из гардероба жены, мы с девушкой пошли спать в каюту. Именно спать. Больше ничего не было.

Должно быть, кто-то, не принимавший мои дела близко к сердцу, позвонил моей жене и сообщил о пьяных приключениях этого вечера, потому что в два часа ночи она появилась в доке в сопровождении сестры, двух частных детективов и важного государственного служащего. Один из детективов поднялся на борт с женой и её сестрой. Другой сыщик остался в доке вместе с чиновником, чьего намерения участвовать в карательном рейде я так и не понял. Ещё хорошо, что он не отважился показаться на яхте: много раз он гостил у нас дома, и я считал его другом. Пьяный или трезвый, я бы выкинул его за борт, если бы он только ступил на палубу. Я всё ещё был огорчён подлой ролью, которую он сыграл в Сан-Диего, и его участие в рейде моей жены стало для меня последним ударом.

Две леди и детектив, установив факты, на которых может основываться обвинение в измене, занимались подбиранием вещей, вывезенных нами из дома.

— Мой адвокат позвонит тебе утром, — сказала жена, и больше я от неё ничего не услышал. Уверен, ей было очень больно, и это единственное объяснение её дальнейших действий.

Адвокат, позвонивший мне на следующее утро, был одним из лучших в своём деле. Он начал бракоразводный процесс 25 июля 1932 года.

В Калифорнии есть закон о совместном владении имуществом, но я отказался нанять адвоката для защиты своих прав. Это никак нельзя назвать ловким ходом, я просто был слишком потрясён, чтобы хоть как-то сопротивляться.

Адвокат отсудил для миссис Китон практически всё, что у меня было. В список входили: наш дом за 300 тысяч в Беверли-Хиллз, две из трёх машин, примерно на 30 тысяч другой моей собственности, 12 тысяч наличными с моего банковского счёта, стоимость услуг этого адвоката, права на детей и 300 долларов в неделю на их содержание плюс 80 тысяч в страховых полисах на

мою жизнь.

Говорю, я был слишком тяжело ранен и потрясён, чтобы бороться. Раз вся моя семейная жизнь была уничтожена так несправедливо, я сказал себе: «Чёрт с ними, с деньгами и остальным, позволь ей забрать всё, что она хочет». Мне, правда, никогда не приходило в голову, что вопреки своему желанию я могу перестать зарабатывать большие деньги.

После 8 августа, когда моя жена добилась постановления о разводе, у меня почти ничего не осталось, кроме одежды и третьей машины. Мне даже негде было жить.

Сразу после развода она поместила мальчиков в престижную частную школу, академию «Блэк Фокс» в Голливуде, и надолго уехала отдыхать в Европу. Я чувствовал, что дети достаточно испорчены и без того снобизма, которого набираются в подобного рода школах. Постановление о разводе давало мне право навещать детей, и я думал, что смогу время от времени забирать их на выходные. Но в первый же раз, как я попытался это сделать, директор школы сказал, что ему даны строгие указания не позволять мне увозить их на ночь.

Вскоре после развода я занял 10 тысяч и купил нечто, называющееся наземной яхтой; прочитал о ней в газетах, и она показалась мне идеальной для моих запросов. Я прожил в ней около года.

Наземная яхта изначально стоила 50 тысяч и была построена для президента железнодорожной компании «Пулман». У неё было два мотора на шасси от автобуса с Пятого проспекта, два купе, «камбуз», смотровая площадка и хватало места для восьми человек.

Попользовавшись этим экстравагантным домом на колёсах 18 месяцев или около того, железнодорожный администратор умер, и я купил яхту у его вдовы. Даже тогда, во времена Великой депрессии, невозможно было купить лучший дом за такие деньги.

От моей сухопутной яхты я получил столько радости, сколько может получить человек, чья основная цель — забыть, что вся его личная жизнь разрушена. Например, в один уикенд Лью Коди и я отвели яхту в Сан-Франциско и припарковались у главного входа отеля «Дворец». Половина его персонала выбежала на улицу, видимо, подумав, что прибыл какой-то рас-точительный индийский властелин. Управляющий спросил, закажу ли я свои прежние апартаменты.

— На этот раз нет. Сбросьте из окна второго этажа телефон, который нам может понадобиться, и ещё мы хотим полное обслуживание. А чтоб вы знали, что с нашей щедростью всё в порядке, мы будем платить за парковку как обычно — 50 центов в

день.

Они засмеялись и согласились. Вот тебе и Сан-Франциско.

Мы оставались там три дня, а позже поехали охотиться и рыбачить в Аризону и другие западные штаты. Газеты уделяли много внимания моей наземной яхте, куда бы мы ни приехали. Мы к тому же использовали её в шоу, устроенном для Франклина Д. Рузвельта, которого в 1932 году только что выдвинули кандидатом в Президенты от демократической партии.

На следующий год я ездил за границу делать два фильма, и, пока отсутствовал, жена добилась распоряжения суда о смене фамилий наших сыновей с моей на её. Я впервые услышал об этом, когда вернулся. Я знал, что решение суда может быть отменено, если пожалуюсь, что меня не снабдили документами по этому делу. Но здесь было над чем подумать: семья жены имела очень много денег — огромное, огромное состояние, а мои мальчики были там единственными детьми, и перемена их фамилий много значила для семьи. Я знал, что мои сыновья когда-нибудь всё унаследуют, если я не стану предпринимать юридических действий, чтобы снова сделать их Китонами. Мне не хотелось помешать им стать богатыми. Я не был уверен, что смогу оставить им хоть 10 центов, потому что к тому времени меня уволили с «Метро-Голдвин-Майер".

13
ГЛАВА, КОТОРУЮ МНЕ ПРОТИВНО ПИСАТЬ

Задолго до крушения моего первого брака я не был доволен ходом дел на студии. Что бы я ни предпринимал, контроль над моими комедиями ускользал из рук всё больше и больше.

Вскоре после того как я начал снимать фильмы на «Метро-Голдвин-Майер», на должность моего продюсера водворили Лоуренса Вейнгартена, родственника Ирвинга Талберга. Какое-то время он оказывал не больше влияния на мою команду, подбор актёров и сюжетный материал, чем толстый коп на углу улицы. Но только я развёлся, как мистер Вейнгартен решил перестать быть администратором-куклой и превратился в продюсера с железной волей.

За прошедшую четверть века Ларри Вейнгартен выпустил внушительное количество важных и успешных драматических картин. Кроме того, когда Талберг уже много лет как умер и большинство старых «тузов» «Метро-Голдвин-Майер» ушли, Ларри по-прежнему здесь и преуспевает. Нечего говорить, что при таком количестве «чисток» на высших уровнях, которым подвергалась студия, для этого ему понадобились таланты другого сорта.

Никто не может отрицать, что Ларри как-то обучился всему, что требовалось для его специальности, и обучился хорошо, но его специальностью не были фарсовые комедии — именно то, что я продолжал делать, неважно, понимали это он и студийные «шишки» или нет.

Возможно, они были введены в заблуждение тем, что, начав делать полнометражные фильмы, я искоренил метание тортов и сократил невозможные гэги вроде того, где нырял в цементную дорожку и вылезал наружу через несколько лет с китайским семейством.

Если бы они сознавали, что я, по существу, остаюсь фарсовым комиком, они не стали бы покупать для меня такие сюжеты. Их приобретения включали две бродвейские комедии: «Гостиная, спальня и ванна» (Parlor, Bedroom and Bath) и «Её картонный любовник» (Her Cardboard Lover). В «Её картонном любовнике» меня назначили на роль, которую на сцене играл Лесли Хауард, англичанин с газельими глазами и манерами под стать. «Метро-Голдвин-Майер» переименовала её во «Влюблённого

водопроводчика» (The Passionate Plumber), что было ещё ничего в сравнении с тем, как называли нашу киноверсию критики.

Думаю, не совсем честно было бы обвинять Ларри Вейнгартена, Луиса Б. Майера или кого-либо ещё в том, что произошло со мной на их студии в мрачные дни Великой депрессии. В плохие времена индустрия развлечений всегда попадает под удар первой, а в начале тридцатых финансовые трудности кинобоссов соединились со звуковым переворотом.

Испытывая тяжкое давление со всех сторон, важные люди Голливуда были вынуждены пойти на эксперименты. Многие из них получились ужасающе, а это неизбежно, если эксперименты вызваны страхом и предпринимаются как последнее средство спасения.

Эксперимент, о котором я знаю больше всего, был проделан Луисом Б. Майером, когда он объединил Джимми Дюранте и меня в нескольких фильмах.

Никто не может сравниться с Дюранте, благослови его Бог, но, по-моему, мы просто не сочетались в одних и тех же фильмах.

В качестве динамо-машины в сногсшибательной команде «Клэйтона, Джексона и Дюранте» Джимми годами наэлектризовывал публику ночных клубов, водевиля и музыкальных комедий. Не было ничего смешнее Джимми, разносящего вдребезги пианино, или их номера «Дерево! Дерево! Дерево!», в котором всё было сделано из дерева, от спички до каноэ в натуральную величину и уборной, которую они выволакивали на сцену. Джимми успешно выступал (хоть и не в такой степени) на радио и позже блистал в собственных ТВ-шоу.

Но, бросив команду по совету «Метро-Голдвин-Майер» и почти полностью полагаясь на своё пение, игру на рояле и бесценную индивидуальность, Джимми оказался неспособен сделать ни одного успешного фильма.

Предполагаю, что без остроумных гэгов ему не хватало разнообразия, которое требуется от звезды экранной комедии, длящейся от 75 до 90 минут. Но это верно и для Эда Винна и В.С. Кларка — двух величайших клоунов столетия, хотя они использовали гениальные гэги, — так что моя догадка относительно Дюранте может быть неправильной.

В любом случае, на мой взгляд, незачем было смешивать или сравнивать таланты Дюранте с моими. И всё же Джимми был бы хорош в кино, если бы ему позволили создавать комедийные моменты, а не играть персонаж всю дорогу. Однако он был очень хорош в единственном качественном фильме, который мы сделали вместе. Думаю, так получилось потому, что персонаж, им сыгранный, сильно смахивал на реального Джимми Дюранте.

Фильм назывался «Забегаловка» (Speak Easily), основывался на сюжете Кларенса Баддингтона Келланда и был снят по разумному комедийному сценарию.

Со времени, как нас с Джимми объединили в команду, до меня доходили слухи, что мистер Майер планировал повысить его зарплату до моего уровня. Это не слишком беспокоило меня, хоть и не радовало. С моим перечнем успешных фильмов я чувствовал, что прочно обосновался на «Метро-Голдвин-Майер», и не мог представить, что кто-то хочет от меня избавиться. Если бы Джимми Дюранте смог заменить меня, то только благодаря превосходству своих способностей.

Подобно множеству людей, которых мир считает простыми и скромными, я был непоколебимо уверен в своём таланте и способности удержаться на месте, которое застолбил для себя.

Три фильма, сделанных с Дюранте, были: «Влюблённый водопроводчик», «Забегаловка» и «Что! Нет пива?» (What! No beer?) — в таком порядке.

Последний — стопроцентный провал — я делал сразу после развода с женой. Каждый вечер я старался запить все свои горести. Это был единственный способ уснуть. Но в один выходной я накачался таким огромным количеством виски, что совсем не мог спать.

В тот понедельник я пришёл на студию отупевшим от бессонницы и с трудом соображая, что делаю. Так или иначе, у меня возникла бредовая идея, что единственная вещь на свете, которая может меня пробудить, — это бутылка пива. Я пробовал кофе и всё, что мог придумать, но безрезультатно.

Конечно, вместо того чтобы разбудить, пиво усыпило меня. Я лёг вздремнуть на кушетке в студии, но так обессилел, что ассистент режиссёра, пришедший звать меня на съёмочную площадку, не смог меня поднять. Эдди Сэджвик, ставивший фильм, вызвал врачей, и они занялись мной, а потом отвезли домой.

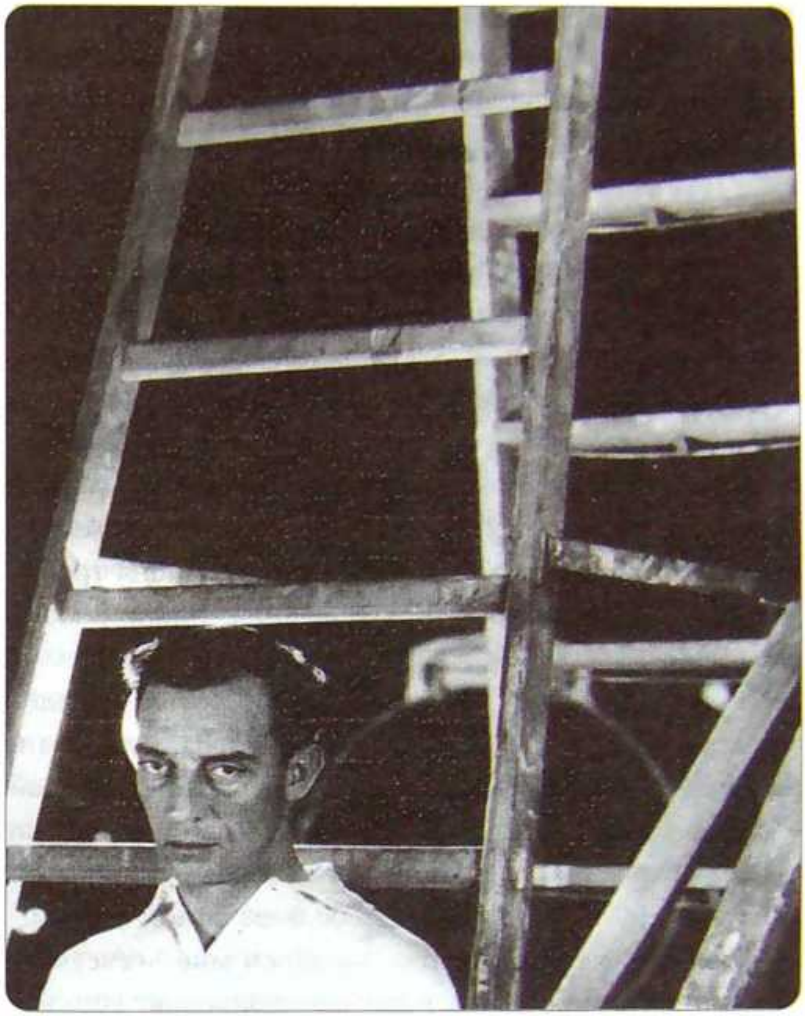


Фото Сесила Битона.

В тот день не было съёмок. Первый раз за всю мою кинокарьеру я задержал производство и обошёлся студии в дневную оплату всех участников фильма.

Я, конечно, понимал, что мне ничего не будет из-за единственного прогула. У каждой звезды на студии случалось помногу таких нарушений, а я был единственной звездой «Метро-Голдвин-Майер», кто являлся на работу вовремя. В отличие от Гилберта, Гарбо и других, я никогда не проявлял своего темперамента, никогда не отказывался делать то, что от меня требовалось, включая наиболее рискованные трюки в моих фильмах.

С приходом звука стало необходимостью переделывать каждый фильм на испанском, французском и немецком языках, и я был единственной звездой «Метро-Голдвин-Майер», кто делал все три версии после завершения основной, и очень редко слышал о согласии других звёзд сделать больше одной версии.

Конечно, переделывание давалось мне легче, чем драматическим актёрам, которые произносят гораздо больше фраз в каждом фильме.

Эдди Сэджвик сказал однажды, что публика во всём мире знала, что я американец, и не ждала от меня чистого произношения. К тому же, будучи комиком, я мог говорить с ошибками, и люди могли считать, что так задумано ради смеха, тогда как романтический актёр с теми же ошибками покажется карикатурным.

Для переделок на иностранных языках разработали интересную технику — «идиотские карточки». На них иностранные слова записывались в английской транскрипции и выставлялись вне поля зрения камеры, чтобы актёр мог сверяться с ними во время съёмок.

Я никогда не любил «идиотские карточки» и предпочитал запомнить две-три простых фразы, пока снимались сцены без моего участия. Мне нравилось учиться раскатывать «р», говоря на испанском и французском, и осваивать гортанные звуки немецкого языка. Однажды мы делали немецкую версию сразу после французской, и эксперт по тевтонскому языку заявил: «Мне сказали, что вы американец. Если это правда, то почему вы говорите по-немецки с французским акцентом?»

Работая над всеми иноязычными версиями, я спас компании целое состояние, и, по-моему, это было дополнительной причиной того, что продюсеры смотрели сквозь пальцы на мою пивную ошибку, и кажется, так же думали большие боссы. Когда фильм был закончен, «Метро-Голдвин-Майер» послала меня на четыре дня к источникам Эрроухэд протрезветь в серных пещерах

и выписала чек.

Я вернулся, прекрасно чувствуя себя физически, и сразу же получил новый шок. Пока я отсутствовал, Ларри Вейнгартен, не посоветовавшись со мной, купил кошмарный сценарий у режиссёра малобюджетных комедий и к тому же назначил этого человека режиссировать новый фильм. Я прочитал сценарий, который назывался «Тротуары Нью-Йорка» (The Sidewalks of New York), и сказал Ларри, что это невозможно. Сюжет требовал от меня справиться с бандой малолетних преступников. Я бы смог, но с чем мне действительно не справиться, говорил я, это с таким сюжетом.

Но мне не удалось убедить его, что он купил негодный товар. Я чувствовал это с такой силой, что перешагнул через него и просил Ирвинга Талберга помочь мне избавиться от задания.

Ирвинг обычно был на моей стороне, но в тот раз он сказал: «Ларри он нравится. Всем остальным на студии сюжет тоже понравился. Ты — единственный, кто против».

В конце концов я сдался как дурак и сказал себе: «Какого чёрта? Кто я, чтобы считать, что я прав, а все остальные неправы? Ведь с женитьбой-то я ошибся». Такими были мои доводы, и в том, что произошло, я в основном виню себя. Результат мог быть другим, если бы я доверял собственному суждению и не позволял им давать мне неподходящие роли.

Я даже не могу утверждать, что не понимал ошибочности этих ролей. Я знал это, когда их делал. Но так или иначе, «Тротуары Нью-Йорка» были закончены и смонтированы. На предварительном показе они не вызвали ни смешка, в чём обвинили меня. Я не слишком жалуюсь: по-моему, звезда зарабатывает репутацию, появляясь в хороших фильмах; следовательно, будет только справедливо, если её обвинят во всех недостатках плохих фильмов, включая те, в которые она была затянута обманом и силой.

Потребность в выпивке постоянно возрастала, пока я не начал употреблять больше бутылки виски в день. Напиваться на ночь, чтобы уснуть, вошло в привычку, и все мои выходные становились пропащими.

Такая уж была моя несчастная судьба, что в это же время я ввязался в смехотворный спор с Луисом Б. Майером.

Незадолго до предварительного показа кошмарных «Тротуаров Нью-Йорка» я был приглашён на роль талисмана для футбольной команды «Сент-Мэри» (одной из лучших в стране) на главную игру сезона с UCLA Bruin! («Лос-анджелесские медведи»). Приглашение означало, что я могу сидеть на скамье вместе с игроками. Я разволновался, как ребёнок, и обещал прийти, что бы

ни случилось: потоп или конец света.

Мне стоило добавить: «даже если у Луиса Б. Майера будут на меня другие планы». Я попал бы в точку. Несколько лет мистер Майер доставлял себе удовольствие, устраивая днём по субботам совершенно безвредное, но раздражающее надувательство, ссылаясь на необходимость связей с общественностью. Ему нравилось заставлять своих звёзд (а мистер Майер считал нас не кем-нибудь, а именно *своими* звёздами) разыгрывать фальшивые сцены из фильмов перед небольшими группами заезжих посетителей. Это могла быть команда организаторов культурного досуга из Де Мойн, съезд торговцев пивом из Линкольна (Небраска), веселящиеся школьные учителя или члены профсоюзов.

Неважно, что за группа и откуда она прибыла, — мистер Майер любил посылать приказы разным бригадам, работающим на студии, и они готовили фальшивые сцены. Это были именно фальшивые сцены, потому что в те ранние звуковые дни шёпот записывался на звуковой сцене как боевой клич.

За день до великой игры «Сент-Мэри» — «Лос-анджелесские медведи» мистер Майер распорядился через секретаря, чтобы я был на студии в 2 часа на следующий день и исполнил свой материал перед 60 членами чего-то там. В ответ я передал, что, к моему большому сожалению, не смогу прийти. Повесив трубку, я заметил, что наша бригада уже начала монтировать сцену и устанавливать мебель специально для посетителей.

Через пару минут последовал ультиматум: мистер Майер сказал прийти.

— Не могу, — ответил я.

В субботу «Сент-Мэри» побила «Медведей» со счётом 14:7. Я наслаждался ролью талисмана, но, когда прибыл на студию в понедельник, на моём гримёрном столе лежало письмо. В нём говорилось: «Студия «Метро-Голдвин-Майер» больше не нуждается в ваших услугах». И подпись: «Луис Б. Майер, Главный менеджер и Вице-Президент».

Несмотря на то что мой контракт со студией был действительным ещё несколько месяцев, я не посоветовался с адвокатом. Я снова почувствовал себя слишком потрясённым, больным и раздавленным, чтобы попытаться хоть как-то защитить свои законные права. Конечно, я мог добиться компенсации даже вопреки тому, что «Метро-Голдвин-Майер» могла бы уволить меня за потерянный день на съёмках «Что! Нет пива?». Глупо было не добиться этого? Конечно. Но в то время я выпивал больше бутылки виски в день, что не улучшало моих мыслительных процессов и не уменьшало чувства унижения.

Вскоре после того, как меня выкинули, я сделал нечто ещё более глупое: у меня была возможность вернуться, и я отказался ею воспользоваться.

Дело было так.

Пока я работал над одним или двумя последними фильмами, «Метро-Голдвин-Майер» выпускала сказочную звёздную картину — «Гранд-отель», в которой были заняты почти все великие звёзды. Среди них были Грета Гарбо, Джоан Кроуфорд, Джон и Лайонелл Бэрриморы, Уоллес Бири и Джин Хэршолт.

Однажды режиссёр этого фильма Эдмунд Голдинг послал за мной. Там была одна важная и серьёзная роль, и у него возникло сумасшедшее предположение, что я могу её сыграть. Это была роль человека, который узнал, что умирает, и хочет в последнюю пару месяцев жизни возместить себе все упущенные радость и веселье.

Как сделал бы любой актёр на моём месте, я сказал Эдди, что его предположение вовсе не сумасшедшее. Я был уверен, что справлюсь с такой серьёзной ролью.

— Почти в каждом моём фильме я взял за правило становиться очень серьёзным в районе четвёртой части, — объяснял я, — и делал это для абсолютной уверенности, что публика станет сочувствовать мне в оставшееся время.

Я советовал ему пересмотреть мои старые фильмы в проекционной, и тогда он всё увидит сам.

Я больше ничего не слышал об этом, и, конечно, Лайонелл Бэрримор получил роль. Лайонелл, как обычно, держался мастерски, хотя я бы сыграл её по-другому. Не говорю — лучше, заметьте, просто по-другому. Но даже то, что Голдинг рассматривал мою кандидатуру на абсолютно драматическую роль, было комплиментом. К тому же я начал думать о фильме, а когда посмотрел его, у меня сложилась одна из лучших пародийных идей в моей жизни, и я рассказал о ней Эдди Сэджвику.

Местом действия для пародии на «Гранд-отель» должен был стать «Миллс-отель», пристанище нью-йоркских неудачников, сдававший свои лучшие комнаты по 50 центов за ночь.

Я собирался дать Оливеру Харди роль похотливого, помешанного на власти фабриканта, сыгранную в оригинале Уоллесом Бири. В нашей версии фабрика Харди производила передние пуговицы для воротничков, и он пытался объединиться со Стэном Лоуре-лом, выпускавшим задние пуговицы.

Полли Моран сыграла бы секретаршу, роль Джоан Кроуфорд в оригинале, и я надеялся, что сцена, в которой Оливер Харди совращает Полли, станет одним из высших комических

достижений десятилетия.

В «Гранд-отеле» у Джина Хэршолта была острая роль гостиничного клерка, обезумевшего от беспокойства, потому что его жена ждала ребёнка. Генри Арметта сыграл бы нашего клерка, но его довело бы до трясучки другое испытание — кошка, ожидающая котят.

Я знал, что Джимми Дюранте будет совершенен в роли мнимого виконта, сыгранной Джоном Бэрримором, но вместо ухаживания за Гретой Гарбо в роли стареющей балерины он получил бы в объятия Мэри Дресслер.

Эдди и я дошли почти до истерики, думая о том, что Мэри может сделать в своей первой сцене. В ней она смотрелась в большое зеркало, распахивала горностаевую мантию длиной до колена, открывая фигу-ру-линкор в балетном костюме и тапочках длиной полтора фута, и ворчала: «Похоже, я становлюсь слишком старой для танцев, и боюсь, что моя публика больше меня не захочет».

Я сам получил бы роль Лайонелла Бэрримора — с небольшими изменениями, конечно. Врач в роковой сцене объявил бы, что я страдаю от икоты и мне осталось 30 или 40 лет жизни.

— Всего 30 или 40? — воскликнул бы я. — Значит, нельзя терять ни минуты.

И приказываю немедленно отправить в свой номер шампанское и икру, танцовщиц и цыганский оркестр.

— Пусть они покажут эту пародию на «Гранд-отель» через шесть месяцев после выхода их большой картины, — говорил я Сэджвику, — и готов спорить на «Метро-Голдвин-Майер» с кем угодно и па что угодно, от «форда» до «кадиллака», что моя шутка обставит их звёздный фильм.

Мы также обсудили преимущества: можно было использовать многие декорации из «Гранд-отеля», и большинство актёров были в контрактных списках «Метро-Голдвин-Майер», так что ввести их в строй было бы нетрудно и недорого. Я добавил, что даже воспользуюсь их сценарием.

Однажды, через некоторое время после увольнения с «Метро-Голдвин-Майер», ко мне пришёл Эдди Сэджвик, ухмыляясь, как мальчишка. Он сообщил, что рассказал Ирвингу Талбергу о моей пародии на «Гранд-отель», и Талберг захотел снять её.

— Он не может её снимать, — сказал я, — она не принадлежит ему. Она принадлежит мне.

— Ирвинг знает, — ответил Эдди, — и хочет поговорить об этом с тобой.

— Где?

— В его офисе, конечно.

— Я не могу вернуться на «Метро-Голдвин-Майер». Талбергу следовало бы знать это. Я не в той форме, чтобы возвращаться.

Конечно, это не было моей истинной причиной. Выгнанный таким способом, я решил никогда больше не приходить на студию, пока Луис Б. Майер не пригласит меня. К тому же я действительно был не в форме для возвращения, точнее, не в настроении.

Но я был дураком и признаю это. Потому что в критический момент Ирвинг Талберг решил за меня бороться. Думаю, что, помимо Нормы Ширер, его жены, я был его фаворитом среди звёзд «Метро-Голдвин-Майер». Он ценил мою работу выше, чем Бэрриморов, Гарбо, Кроуфорд и Мики Руни.

Всё могло получиться иначе, если бы я вернулся. Съёмки фильма, который я так стремился сделать, помогли бы мне бросить пить и восстановить мою репутацию человека, чьё единственное занятие — смешить людей.

Эдди Сэджвик, как любой успешный режиссёр, был мастером убеждать. И всё же в тот день он не смог уговорить меня сделать разумную вещь и унизиться.

Так что ничего не получилось из этой яркой затеи. А если бы получилось, думаю, я бы выиграл пари на что угодно, от «форда» до «кадиллака», и наша пародия обошла бы оригинал, хотя «Гранд-отель» собрал для «Метро-Голдвин-Майер» миллионы в 1932 году. А это был год, когда весь мир гадал, сможет ли она снова подняться на ноги в экономическом плане.

Увольнение с «Метро-Голдвин-Майер» испортило мои отношения с другими крупными студиями. Похоже, ни одной из них я не был нужен. Не знаю, какие дикие слухи ходили о моём алкоголизме и ненадёжности, но в этом плотно спаянном городе одной индустрии тогда было семь крупных студий, и все они могли потратить на фильм столько денег, сколько требовали мои комедии. Никаких предложений не поступило от остальных шести: «Парамаунт», «Фокс»,

«Коламбиа» «Уорнер бразерс», «Юниверсал» и «РКО».
Я ликовал, получив предложение из Флориды, где Мики

Нилан недавно снял фильм под названием «Хлоя» и хотел следующий сделать со мной. Лью Липтон, комедийный сценарист, раньше работавший со мной, был вместе с Ниланом, и это ещё больше придало мне уверенности. Мне собирались платить ту же ставку, что на «Метро-Голдвин-Майер», — 3 тысячи в неделю. Финансирование поддерживалось группой распространителей «Кока-колы» и другими бизнесменами. Они надеялись сделать из Флориды центр кинопроизводства.

Я был в радужном настроении, вылетев в Санкт-Петерсберг, где Нилан и Лью Липтон встретили мой самолёт. Расстояние в 3 тысячи миль от сцены моих тяжелейших поражений действовало ободряюще. Я намеревался бросить пьянство, сделать большую работу и показать всем, что был кем угодно, только не конченым человеком.

Во Флориду я прибыл весной 1933 года, как раз когда жара начала отправлять туристов домой. У нас был вполне разумный сценарий, и мы мгновенно были готовы приступить к съёмке. Но погода лишила нас этой возможности. Я так говорю даже после съёмок в Аризонской пустыне, где жара почти такая же тягостная. Но в Аризоне воздух сухой. В пропитанной влагой Флориде одного льда на камере не было достаточно, чтобы эмульсия не стекала с плёнки. Нам приходилось ставить по сторонам от камеры постоянно включённые вентиляторы с холодным воздухом. Там стояла такая жара, что Молли О'Дэй, главная актриса, не могла удержать грим на лице.

И всё же мы могли бы справиться, если бы не насекомые. Они просто доконали нас. Стрекозы, москиты, у которых, казалось, были зубы, с жужжанием роились между актёрами и камерой. Нилан не мог получить чистый кадр даже с вентиляторами, работавшими на полную мощность.

Ничто не обескураживало наших оптимистичных спонсоров, но я сказал им правду, когда убедился, что они просто выбрасывают свои деньги на ветер, пытаясь создать здесь полноценную киноиндустрию. Среди прочего я указал, что им придётся годами нести дополнительные расходы на перевозку всего необходимого, от костюмов до актёров, из Нью-Йорка.

Они выслушали, расплатились и освободили меня от работы. Проект был широко разрекламирован, и всё, что я получил, — пара недельных зарплат и ещё один провал в дополнение к своей репутации.

Два худших года в моей жизни были с 1933 по 1935. Вернувшись из Флориды, я ушёл в беспросветный запой и вскоре получил тяжёлый вариант «делириум тременс». Не знаю, зачем я сказал «тяжёлый вариант», ведь мне никогда не приходилось

слышать о лёгком варианте белой горячки.

Муж Луэллы Парсонс, покойный доктор Гарри Мартин, бывший моим давним другом, послал меня на источники Эрроухэд для повторного протрезвления и лечения в серных пещерах. Меня сопровождали его помощники — молодой врач и медсестра.

Когда мы вернулись, доктора Мартина не удовлетворило моё состояние, и он велел медсестре остаться со мной ещё на пару недель для уверенности, что я усвою лечение.

Ей было приказано давать мне разумные дозы виски, чтобы я не психовал, и делать инъекции снотворного.

Я жил в маленьком бунгало в Калвер-Сити. Это было довольно спокойное место: заднее крыльцо выходило на весёлые гольфовые поля «Калифорнийского загородного клуба», но меня оно не успокаивало. Близость к студии, с которой меня выгнали пинком, раздражала и наводила на тягостные мысли.

Я смог прожить там только одну неделю, а затем сказал медсестре, что хочу уехать в Мексику. Она запротестовала, что приказ доктора Мартина требует её присутствия рядом со мной, и тогда я сказал, что мы можем поехать вместе.

Я сбежал в Мексику, но, конечно, это ничего не решило. Помимо всего, что там случилось, был ещё один брак, получивший всемирную огласку, потому что не прошло и года с тех пор, как закончилось временное постановление моей первой жены. Когда время прошло, состоялась другая свадебная церемония в Вентуре, Калифорния. Мой второй брак не продержался долго, и это лучшее, что я о нём помню.

В течение двух скверных лет я делал полнометражные фильмы в Мексике, Англии и Франции. Ни один из них не получился, потому что ни в одной из этих трёх стран у продюсеров не хватило денег на качественное производство. Прошли те дни, когда публика ходила на фильмы с плохими декорациями, операторской работой и в целом убого сделанные. Между профессиональными неудачами я пил как сапожник. Однажды меня забрали в больницу в смирительной рубашке, и два раза я проходил «Исцеление Кили».

Вкратце опишу это «исцеление», хоть и без большого удовольствия. Оно начинается с трёх дней, в течение которых доктора и медсестры только и делают, что вливают в тебя спиртное каждые полчаса.

Я отвечаю за то, чтобы ни один пьяница, прочитавший эту книгу, не был дезориентирован и не бросился бы в ближайшую больницу за бесплатными напитками. Ты получаешь любимое пойло — всё правильно, но не два раза подряд. Напротив, тебя

начинают накачивать виски, джином, ромом, бренди, вином — и так по кругу, пока снова не вернутся к виски.

Нечего говорить, Бахус в тебе возмущается и бунтует задолго до окончания трёхдневного питейного марафона. Ты умоляешь: «О, нет! Заберите, пожалуйста!» — но всё, что получаешь в ответ от барменов в белых халатах, — дружескую улыбку. «Пожалуйста, унесите, — повторяешь ты, — у меня болит желудок».

— Ну, ещё одну, — говорят они, потому что намереваются так усилить боль в твоём желудке, чтобы она стала незабываемой. И раз ты слабак, то берёшь «ещё одну», как делал раньше в тысяче баров.

«Исцеление Кили», наверное, творило чудеса с некоторыми алкоголиками. Но мне оно совсем не помогло в первый раз. Выйдя из клиники, я мог придумать слишком много оправданий для выпивки: внук знакомого бакалейщика справлял день рождения, или я должен был отметить старый добрый день святого Свидина, инаугурацию Резерфорда Б. Хейза или какие-нибудь другие важные события.

Пройдя лечение второй раз, я был отвезён домой и сразу же отправился погулять на гольфовое поле. Я обошёл все 18 лунок и, достигнув здания клуба, прошёл в бар и заказал два «манхэттена». Я выпил их один за другим. Они не только были хороши на вкус, после них мне уже не захотелось пить. Это было в 1935 году, и, доказав себе, что я могу пить, а могу и отказаться, я не выпил ни капли виски или другого спиртного в следующие пять лет.

14
КОМИЧЕСКОЕ ПАДЕНИЕ МОЖЕТ БЫТЬ КРАСИВЫМ

В начале 1934 года я был полностью разорён, когда получил предложение от французского продюсера сделать фильм в Париже за 15 тысяч. Продюсер не прислал мне денег на дорожные расходы, и, чтобы туда добраться вместе со второй женой, я был вынужден продать за 350 долларов военные облигации, завалявшиеся у меня ещё с армейских дней. Этого едва хватило, чтобы попасть в Европу самым дешёвым способом, какой мне удалось найти: на грузовом судне, шедшем из Лос-Анджелеса в Глазго (Шотландия) через Панамский канал.

Высадившись в Шотландии, мы доехали до Лондона и остановились на ночь в «Гранд-Палас-Отеле». Там меня ждал изумительный сюрпиз — письмо от Джо Шенка с чеком на тысячу долларов. Он писал, что чек покрывает мою долю от продажи остатков оборудования со «Студии Китона».

Я не мог припомнить никаких остатков оборудования и подозревал, что Джо нашёл тактичный способ протянуть руку помощи. Я был не в том положении, чтобы сомневаться. Письмо пришло в самое время, чтобы я оплатил неотложные счета в Голливуде.

Почему-то я считал для себя невозможным занимать у кого-либо деньги. Наверное, сказывалось, что с четырёх лет я платил за себя сам, к тому же какая-то ненормальная гордость не позволяла мне требовать с друзей возврата денег, занятых у меня, когда я зарабатывал 3 тысячи в неделю. К тому времени, как я разорился, мне не уплатили долгов на 15 тысяч, не считая мелочи по 10, 20 и 50 долларов, которую любая звезда в шоу-бизнесе раздаёт всем нуждающимся. Некоторые из моих друзей, занявшие у меня солидные суммы, так и не оказались в состоянии заплатить. Это случилось с Арбаклом, умершим, задолжав мне две с половиной тысячи, и с Лью Коди — он тоже умер с долгом в две тысячи долларов.

Но были многие другие, включая ковбоя-звезду вестернов, знаменитого комика и приятеля, получившего большое наследство, которые могли заплатить, но даже близко не подошли ко мне.

Единственный, кто заплатил, — Норман Керри. В Голливуде его характеризовали как ненадёжного актёра, который слишком

много пьёт. Однажды Керри пришёл ко мне и спросил:

— Помнишь, около четырёх лет назад я занял у тебя тысячу?

— Да, Норман, теперь припоминаю.

— Ну, я тут немного подзаработал, — объяснил он, — и у меня есть тысяча для тебя. Но я не могу отдать её всю, мне надо на что-то жить. Ничего, если я верну тебе девятьсот, а сотню оставлю себе?

Мой старый друг Норман Керри недавно умер, но я никогда не забуду его и тот день, когда он отдал мне девять десятых от первой тысячи долларов, полученной им за много месяцев.

Я также могу послать искренний воздушный поцелуй Международному налоговому бюро за то, что они пошли мне навстречу во времена обнищания. На пике моих неприятностей бюро известило меня, что я задолжал 18 тысяч. Но я показал свои чековые книжки, убедил их, что мой доход всего лишь тень того, что было, и они предложили сократить долг до 4 тысяч.

Одно меня поддерживало — уверенность, что я всегда смогу найти работу в шоу-бизнесе в любом качестве, что бы ни случилось. Другое преимущество, которое было у меня перед прочими разорившимися богачами, — моя способность жить без роскоши.

Мне всегда нравилось иметь дорогие вещи, но я не беспокоился, когда был вынужден сменить «кадиллак» на «форд», носить готовые костюмы вместо сшитых на заказ и обходиться без слуг во дворе дешёвого бунгало.

Закончив фильм в Париже, я сделал ещё один в Лондоне, но обе эти картины, как я уже говорил, были слишком дешёвыми, чтобы восстановить мою репутацию[63].

После этого я был вынужден браться за всё, что давали, и получил контракт на съёмки короткометражек для «Эдюкейшнл филмс». Когда он кончился, я подписал такой же с «Коламбиа пикчерс». Это давало средства на жизнь, потому что мне платили 2500 долларов за каждый фильм, и я делал их около шести в год.

Эти двухчастевки, снятые за три дня, были тем, что киношники называют халтурой, имея в виду фильмы, сработанные предельно дёшево и быстро. Вся энергия и остроумие режиссёра сосредотачивались на экономии денег. Новый реквизит и декорации никогда не использовались, если могли сойти старые. Вспомогательные актёры не могли помочь себе сами, а сценарии пекли так же быстро и беспорядочно, как жаркое — бродяги. Так как они не приносили дохода, то выбрасывались даром впридачу к большим фильмам «Коламбии».

Несколько раз я требовал от Гарри Кона, президента «Коламбии», разрешить мне истратить чуть больше времени и

денег. Я объяснял, что с большим бюджетом стану делать двухчастевки, которые он сможет продавать, вместо того чтобы вручать их как часть пакета.

Кон, чья компания процветала без моих советов, не заинтересовался, и, делая эту «халтуру», я поддерживал себя и свою семью с 1935 по 1940.

Время от времени я получал однодневную работу в больших фильмах на других студиях. В 1939 году я получил одно чарующее четырёхнедельное задание, когда «XX век Фокс» делала «Голливудскую кавалькаду» (Hollywood Cavalcade) — историю о том, как снимались комедии в старые «немые» дни.

В главных ролях были Дон Амичи и Элис Фэй. Элис играла девушку из бродвейского шоу, которая приехала в Голливуд, веря, что её пригласили сниматься в величественных мелодрамах. Но вместо этого обнаруживает, что попала на главные роли в комедиях «Кистоун».

По контракту я должен был играть и работать консультантом режиссёра. Неудивительно, что в фильме были эпизоды с метанием тортов.

— Элис Фэй получит тортом от тебя, — сказал мне режиссёр Алан Дуон, — и ты можешь научить её и остальных секретам искусства.

Я уже много лет не кидал кремовые торты и, не теряя времени, практиковался, пока не был занят на площадке. Для начала я нарисовал круг мелом на стене. Он приблизительно изображал размер милой белокурой головки Элис Фэй. В качестве тренировочного «торта» я использовал деревянную плашку. Она оказалась слишком лёгкой, и я забивал в неё гвозди, пока она не сравнялась по весу с кремовым тортами, которые мы с Элом Сент-Джоном с такой радостью швыряли друг в друга в старые дни. Я тренировался кидать плашку с разного расстояния. Всегда считал себя чемпионом мира по швырянию тортов, и постепенно былая меткость вернулась.

У студийных булочников я заказал торт, следуя нашему оригинальному рецепту 1917 года. В нём не было никакого крема, и, если мишень была белокурой, начинка состояла из смеси чёрной смородины, муки и воды и украшалась взбитыми сливками. Чтобы измазать брюнета, чёрную смородину заменяли на лимонную меренгу, которая на экране лучше сочеталась с тёмным цветом волос.

Пеклись две корки, одна внутри другой, пока не становились хрупкими. Двойная корка не давала кондитерскому изделию разломиться, когда вы брали его, собираясь доставить по адресу.

Тарелки никогда не использовались из-за опасности порезать

глаз получателя, что могло произойти, если в роковой момент удара тарелка летит боком.

Кратчайший бросок с расстояния от трёх до шести футов назывался «метание ядра» — тот самый сюрприз, который я должен был преподнести миловидной Элис Фэй.

Меня беспокоило, что она может уклониться. Помимо испорченного кадра, это означало бы часы промедления, пока Элис примет душ, пока ей заново сделают макияж и причёску и переоденут в точно такой же костюм.

Я решил не предупреждать её о наступлении великого момента. Обсудив это с Доном, мы поместили Джорджа Живо, игравшего злодея, между Элис и мной. Живо стоял лицом ко мне, но Элис, находившаяся позади него, смотрела в противоположную сторону. Живо сказали, что он должен медленно разворачивать Элис, как только я начну говорить свою реплику: «Посмотрим, кто получит девушку!» Он будет держать её перед собой, как щит.

Измерив время, используя вместо Элис другую девушку, я предложил добавить слова: «А теперь…», чтобы бросить торт в лишнюю долю секунды.

На съёмке Живо развернул Элис слишком быстро, и я был вынужден ускорить бросок. В результате торт ударил её по лицу сильнее, чем требовалось.

Вам в жизни не приходилось видеть такую ошеломлённую девушку. Дубли не понадобились, но Элис не поблагодарила меня. Как только камера переместилась на следующий участок, я заметил, что она подошла к столу, на котором лежали торты для других сцен и ждали, когда их пустят в ход. Элис подняла один, взвесила на руке, а затем перепробовала несколько других. Найдя тот, что ей понравился, она бегом бросилась ко мне. Я вскочил и пустился бежать, но Элис гнала меня со сцены и дальше, прямо из студии, всё время держа в руке угрожающий торт.

Думаю, в этом фильме я доказал, что остался чемпионом мира по метанию тортов, когда попал Джорджу Живо прямо в лицо с расстояния 27 футов.

Всего пару лет назад у меня была другая возможность продемонстрировать искусство метания тортов в телевизионной программе Эда Винна. Несколько раз я был гостем в его шоу, но то было импровизированное появление. Каждый знает, что Эд всю жизнь коллекционирует смешные шляпы. В тот день я нашёл одну и был уверен, что она ему понравится. Я привёз её в театр CBS, откуда шло вещание, и обнаружил Эда в гримёрной. Восхитившись шляпой и поблагодарив меня, Эд спросил:

— Где ты держишь сценический костюм?

— Дома, — ответил я, — а что?

— У меня нет концовки для сегодняшнего шоу. Я подумал: раз ты пришёл, то можешь что-нибудь придумать. Сколько времени тебе понадобится, чтобы добраться до дома, переодеться и вернуться сюда?

Я ответил, что десять минут уйдёт на поездку домой, десять минут на возвращение и ещё пять на то, чтобы достать сценический костюм и надеть его. Эд посмотрел на часы, увидел, что до начала осталось 33 минуты, и сказал: «Как раз успеешь, если поспешишь». Он быстро объяснил, что пригласил четырёх старых «Кистоун копов» и хочет показать швыряние тортами.

— Не понимаю, почему я не догадывался позвать чемпиона, — добавил он. — Даже сейчас не знаю, как связать швыряние тортами с концовкой. Но поспеши и постарайся придумать мне финал.

Я помчался домой, вскочил в свой старый сценический костюм — мешковатые штаны, длинноносые ботинки и плоскую шляпу — и вовремя вернулся. Но, конечно, не успел написать диалог или объяснить оператору, как собираюсь двигаться по сцене и что буду делать. А без этого, то есть без репетиции с камерой, всё на ТВ-шоу, особенно в контрольной комнате, могли сильно оконфузиться.

Но времени на беспокойство не было.

Концовка, которую я сымпровизировал, понравилась всем, кроме Честера Конклина, Хэнка Манна, его брата Хайни и Снаба Полларда — четырёх привлечённых «Кистоун копов». Они предвкушали швыряние тортами, и им не понравилось, что я взялся за дело. Их пришлось ласково уговаривать, чтобы они согласились с изменениями, которые я придумал.

Многие любители ТВ помнят, что Эд Винн заканчивал своё шоу, выходя в ночной рубашке и колпаке, со свечой в руке, и забирался в кровать. В тот вечер я вышел следом за ним, сел на край его постели и предупредил:

— Эд, раз уж ты увлёкся этим стилем комедии и связался с такими типами, как «Кистоун копс», то должен научиться кидать торты. Сегодня вечером я дам тебе первый урок.

Я сошёл со сцены, вывел Хэнка Манна и поставил его у изголовья кровати. Потом взял один из тортов, сложенных штабелями на чайном столике.

— Так может сделать каждый, — объяснял я Эду Винну, одновременно демонстрируя. — Это называется «прогулочный удар». Всё, что нужно, — подойти и приложить торт к его лицу. Но, прежде чем отойдёшь, торт надо слегка повернуть. Это делается ради большей эффективности. Лёгкий поворот

заставляет порцию теста прилипнуть к жертве. Секунду, — сказал я, — вот только получу чистого «копа».

Выведя следующего «Кистоун копа», я продолжил лекцию:

— Каждый раз, как тебе приходится кидать эту штуку с трёх-шести футов, ты «мечешь ядро» — вот так. Но, мой друг, если ты швыряешь торт более чем с восьми футов, секрет состоит в том, чтобы в торте оказалось достаточно теста и он остался перпендикулярным — как сейчас — и летел прямо.

Когда третий «коп» приготовился, я продолжил объяснение таким образом:

— Но если ты хочешь быть более артистичным, то сделаешь знаменитый бросок древнеримского метателя дисков — красивейший из всех. — Показывая его, *я* сделал полоборота и, разворачиваясь, запустил торт, попав «копу» прямо в лицо.

Тут я сделал небольшую паузу, как бы благоговея перед важностью последнего эпизода в обучении Эда фарсу.

— Последний бросок, конечно, самый трудный, — сказал я ему, — и тебе, Эд, придётся потратить несколько лет, чтобы научиться кидать *так!* С этим броском все часто промахиваются. И в самом деле, он один из тех, когда кэтчер подаёт на вторую базу с дальней части поля. Видишь, Эд, ты должен отвести правую руку назад как можно дальше и размахнуться тортом прямо от Восточного Сент-Луиса — и пошла!

Требуется удача, чтобы послать торт через всю сцену и попасть точно в мишень. Но в тот вечер удача была со мной, и последний, четвёртый «коп» принял торт прямо на лицо.

— Я получил концовку, какую хотел, — шепнул мне Эд Винн, — ты спас моё шоу.

Так много хорошего произошло со мной в 1940 году, что моя жизнь, можно сказать, снова пошла на подъём. И я снова начал пить — в этом, конечно, не было ничего хорошего.

Одно время друзья уверяли меня, что пиво никогда никому не вредило. В это очень легко поверить, особенно если вы любите пиво так же сильно, как я. Проблема с питьём пива заключается в том, что от него один шаг до питья виски.

И каждый раз, начав пить виски, я всегда находил повод отпраздновать. Это мог быть чей-нибудь день рождения, чей угодно, даже кошки, или праздник: День святого Патрика, День святого Свидина, День древонасаждения, День матери, День отца. А если не праздник, то легко было найти кого-нибудь, кто выписался из больницы, женился или развёлся, лишился тёщи и хотел, чтобы ты выпил с ним, потому что он был счастлив или хотел забыть свои горести.

Отказ считался абсолютно оскорбительным. И всё же кажется,

что ты в порядке, пока можешь пить и просыпаться без похмелья. И ты опять же в порядке, если можешь побороть в себе неистовое желание выпить, едва открыл глаза.

Что всегда было убийственным в моей жизни — это та самая первая порция, которая приносит такое облегчение, но ненадолго, и заставляет принимать ещё и ещё, пока не обнаружишь, что опять проснулся с похмельем.

Проживёшь так некоторое время, и стоит случиться паре мелких неприятностей, как говоришь себе: «К чёрту» и напиваешься, чтобы забыться. А это последний шаг, который приведёт тебя в полицейский участок или психушку.

В следующие пятнадцать лет я много пил, но никогда не доводил себя до такого скверного состояния, как в 1932–1933 годах, когда всё рухнуло.

Довольно странно, но я никогда не напивался, пока работал. Я всегда был слишком заинтересован в своём деле, чтобы жертвовать им ради таких вещей. В праздности и без видов на работу я мог нагрузиться не хуже других.

А теперь о хороших событиях, происшедших со мной в 1940 году. Начну с лучшего из них — с женитьбы на Элинор Норрис[64], танцовщице. 29 мая того года. Я был разведён пять лет. Ей исполнился 21 год. мне 44. Услышав о наших планах, пара моих друзей среднего возраста взяла на себя смелость посоветовать Элинор не выходить замуж за человека в два с лишним раза старше неё. Они сказали, что от этого не будет добра, и, кстати, беспокоились не за неё, а за меня.

Элинор с детства приучили уважать старших, поэтому она выслушала двух мудрецов среднего возраста, и мы продолжили строить наши свадебные планы. У меня самого была одна очень веская причина для сомнений, станет ли эта очаровательная юная девушка моей невестой. Много лет я, как говорится, постоянно встречался с красивой женщиной, которая была вместе со мной звездой на «Метро-Голдвин-Майер». Мы довольно долго любили друг друга, и я сомневался, что она воспримет в истинно христианском духе известие о моей женитьбе на молодой девушке.

Я не видел смысла в том, чтобы задевать её чувства или самому сойти с ума, и потратил много времени, пытаясь решить дилемму. Случайно я вспомнил, что моя давняя подруга всегда выказывала понятный интерес к борцам, и в качестве эксперимента взял её на пару борцовских выступлений на голливудском «Стадионе».

К моей великой радости, она была совершенно очарована одним юным кудрявым силачом. Отозвав его менеджера в

сторону, я сказал ему, что моя спутница глубоко заинтересовалась его парнем, и сунул ему её телефон, чтобы он передал мускулистому юноше.

Прежде чем мы с Элинор поженились, другая моя девушка и борец встретились, влюбились и вместе сбежали. Элинор и я счастливо женаты уже девятнадцать лет, но можете биться об заклад, что я никогда не был таким глупцом, чтобы повести её на какой-нибудь борцовский матч.

С Элинор в телестудии. 1957 г.

Другое большое событие в моей жизни произошло в тот день, когда я решил бросить изготовление халтуры для «Коламбии». Я просто дошёл до точки, когда уже не мог вытошнить ни одной мерзкой двухчастевки.

На следующее утро я приехал на «Метро-Голдвин-Майер» и увидел своего старого друга Эдди Манникса. Я рассказал ему о своих делах и спросил, не может ли он включить меня в штат гэгменом и консультантом по комедиям.

— Могу тебя устроить на сто долларов в неделю.

— Пойдёт, — сказал я ему.

Всегда удивляюсь, если люди спрашивают, не чувствовал ли я, что опускаюсь, согласившись на такую работу за ничтожную зарплату на студии, где был звездой с окладом 3 тысячи в неделю. Отвечаю: нет. Я не ощущал ни малейшего унижения. Во-первых, у меня было 10 лет, чтобы забыть старые обиды. Во-вторых, во мне никогда не было той гордости, от которой страдают многие актёры. Как и я, некоторые из них однажды были звёздами. Они говорили, что предпочитают умереть с голоду, чем браться за низкооплачиваемую работу. Не знаю, приходилось ли кому-нибудь из них голодать, но Голливудские холмы всегда кишат ими.

Когда Эдди устроил меня на 100 долларов в неделю, я подумал, что с его стороны это чертовски мило. Мы могли жить на эти деньги, и я был уверен, что «Метро-Голдвин-Майер» повысит мою зарплату, как только я начну давать им гэги и комедийные идеи, которые они пустят в ход. Так и вышло: вскоре я получал 300 долларов в неделю. Я также знал, что, когда бы мне ни попалась актёрская работа, компания даст мне свободное время на неё. И иногда я получал такую работу, обычно на пару дней за тысячу в день. Той осенью я отработал один из таких дней в фильме «Злодей всё ещё преследует её» (The Villain Still Pursues Her) — экранной версии «Пропойцы» (The Drunkard), старой сценической мелодрамы, которую воскресили в Лос-Анджелесе более пятнадцати лет назад, и она по-прежнему там идёт. Я играл официанта, уронившего тарелки, что любой другой мог сделать даром. Но продюсеру требовалось знакомое лицо для этой крошечной роли, и он выбрал моё, посчитав, что любители кино не могли его забыть.

Хотя в основном я работал на «Метро-Голдвин-Майер» аварийной помощью, вбегая с гэгами, как только они потребуются, время от времени я делал существенный вклад в студийные картины. И должен сказать, что компания была щедра на премии за такую работу.

Лучше всего я поработал над фильмами Рэда Скелтона, хотя,

вообще-то говоря, мои советы принимались с гораздо большей благодарностью драматическими актёрами «Метро-Голдвин-Майер», чем собратьями-комиками. Может быть, это неудивительно, но я, конечно, удивлялся. Я не мог представить, чтобы Чаплин, Ллойд, Гарри Лэнгдон или же я сам злились и отвергали первоклассный гэг только потому, что его предложил другой комик. Но, как я говорил, между нашим подходом к работе в те времена и ими довольно большая разница.

Я обнаружил, что они никогда не заглядывали в сценарий, пока он не был закончен. Для них было обычным делом возвращать первый вариант на студию с пометкой: «Гадость». Студия подключала пару новых сценаристов, и результаты их усилий чаще всего возвращались с оценкой «Ниже среднего!» или же с другим подобным комментарием. Выколотив приемлемый сценарий, комик спрашивал: «Когда мы начнём и что я буду носить?»

Мне говорили, что Фил Силверс, Джерри Льюис и Джеки Глисон относятся к популярным комикам, работающим над сюжетами с самого начала, и, надеюсь, это правда. Но я никогда не работал ни с одним из них. Один столь же известный комик, с которым я работал, едва мог дождаться окончания сцены. В его гримёрной шла игра в покер по-крупному, и она интересовала его гораздо больше, чем фильм. Люди, игравшие с ним, одевались, вели себя и разговаривали как уголовники. Другой великий комик даже не смотрел сцены в фильмах, в которых сам не появлялся. Ему было гораздо интереснее вернуться в гримёрную, где он сочинял шутки для собственного радиошоу. Так оно и шло.

Было бы нелепо заявлять, что все эти необыкновенно популярные комики на самом деле не были смешными. Сценаристы, режиссёры, советчики и материал могут помочь тебе подняться на вершину. Но никакие помощники не возместят редкий талант заставлять людей смеяться. С ним комик рождается и сам его развивает, иначе никогда не добьётся признания. Мне кажется, что для человека с таким редким и незаменимым талантом не использовать его в полную силу — всё равно что отказаться от права первородства. Среди комиков «Метро-Голдвин-Майер», с которыми мне не удалось поладить, были Эббот и Костелло. И с братьями Маркс я тоже потерпел фиаско, но по-прежнему считаю, что начальный гэг, который я придумал для «Дня в цирке», был безошибочным и забавным, как всё, что я делал для собственных фильмов.

В этом кадре Харпо продавал воздушные шары, заполненные газом. Рядом с ним на боковой платформе стоял карлик. Клиент покупает шар, вручает Харпо десятидолларовую бумажку, тот

передаёт остальные шары карлику, пока сам выуживает сдачу из своих карманов. Но карлик не настолько тяжёл, чтобы удержать шары, и они взмывают в воздух, увлекая его следом. Харпо отдаёт покупателю сдачу, хватает карлика за ногу, пока он пролетает в пределах досягаемости, и отбирает у него шары. Затем, не глядя на карлика, делает шлёпающий жест, как бы обвиняя его в недостаточном весе.

В следующем кадре Харпо идёт мимо верблюда, нагруженного двумя корзинами. Человек с вилами наполняет их соломой. Харпо видит его, но не видит другого, который с другой стороны верблюда держит поводья, прикреплённые к недоуздку.

Часть соломы вываливается из корзины рядом с Харпо; он поднимает её и запихивает обратно. Тем временем невидимый ему человек с поводьями ищет по карманам спички. Харпо подбирает единственную соломинку и кидает её в корзину как раз в тот момент, когда человек с поводьями наклоняется, чтобы чиркнуть спичкой о свои штаны, случайно натягивая поводья и заставляя верблюда упасть на колени.

Потрясённый явным доказательством того, что последняя соломинка сломает спину верблюду. Харпо вытаскивает её, а тот человек выпрямляется, отпускает поводья, и верблюд поднимается с колен. Теперь Харпо в восхищении: древний афоризм основывался на истине.

Когда я изобразил всё это для братьев Маркс. Гручо спросил с усмешкой: «И ты считаешь это смешным?» Харпо и Чико только уставились на меня с отвращением.

Возможно, причина, по которой я работал гораздо эффективнее с Рэдом Скелтоном, заключалась в том, что он современный комик, чьи методы оказались ближе всего к нашим методам «немого» периода.

Первый фильм Скелтона, в котором я работал, был тот, где дебютировала Эстер Вильямс. Его назвали «Плывущая красотка» (Swimming Beauty), но без моего согласия. Я убеждал, что гораздо более эффективное в кассовом смысле название было бы The Fatal Breast Stroke[65], но мистер Майер был настроен пуритански. Он сказал, что «Плывущая красотка» — это предел, дальше которого он не хочет идти, вызывая чувственные образы в живом воображении наших клиентов. Другая картина Эстер Вильямс, которую я хотел переименовать, была та, где она всё время ездила верхом. Я пытался заставить «Метро-Голдвин-Майер» назвать фильм «Невеста, носившая шпоры» (The Bride Wore Spurs), но опять не смог победить боссов.

Я вряд ли вспомню хоть одну звезду «Метро-Голдвин-Майер», главного режиссёра или продюсера, с кем не работал в те годы,

когда был аварийной помощью.

В разных фильмах я показывал Аане Тернер, как добиться смеха, выплеснув чашку кофе в Мики Руни; учил Вэна Джонсона запутывать цепные колёса его велосипеда в платье Джуди Гарланд и помогал Кларку Гейблу довести себя до состояния замешательства и подавленности.

Картина Гейбла была великолепным анекдотом и называлась «Слишком горячо — не ухватишь» (Too Hot to Handle). В ней Кларк — любимейшая звезда Голливуда и самый лёгкий в работе человек — играл ленивого, циничного оператора-документалиста. Хотя ему велели давать репортажи с японско-китайской войны, этот тип не намеревался рисковать своей головой на фронте.

В одном эпизоде, где я работал, получился самый натуральный гэг, какой мне приходилось видеть. В нём Гейбл снимал сцену, изображавшую ужасы войны. Он велел четырёхлетнему мальчику, сидя на земле, играть камушками; сделал бумажный самолёт и пытался снять его таким образом, чтобы его тень — наилучший символ военных разрушений — пересекала лицо мальчика.

Чтобы усилить впечатление от беспомощной маленькой жертвы, застигнутой бомбёжкой, он развесил всякий сор и обломки на ветках дерева, под которым ребёнок играл; в нужный момент собирался тряхнуть дерево, и обломки свалились бы на крошечную жертву. Для дополнительного эффекта у него было ведро земли, стоявшее на одном конце доски. Этот конец лежал на земле, середина подпиралась камнем, поэтому другой конец висел в воздухе на расстоянии примерно фута от земли. Гейбл стоял рядом и мог наступить на доску, запустив ведро в воздух так, чтобы земля высыпалась на мальчика под деревом. Проделав всё это, он смог бы отправить домой плёнку, изображавшую происшествие во время бомбёжки, и увернуться таким образом от поездки на фронт.

В этой сцене второй мальчик, чуть постарше, с восхищённой улыбкой наблюдал, как Гейбл трудится над имитацией ужасов войны. Он постоянно надоедал Гейблу, попадая ему под ноги, тот прогонял парня с дороги и в конце концов взгромоздил его на ближайшую стену.

Здесь только оставалось вызвать смех какой-нибудь неполадкой. Я придумал, что будет забавнее, если второй мальчик залезет на дерево прямо над малышом, чтобы лучше видеть происходящее. Когда дерево начнут трясти, ветка обломится под его весом, и он свалится на Гейбла как раз в момент съёмки. Так и было сделано.

Кроме того, «Метро-Голдвин-Майер» переделала мою старую картину «Оператор» с Рэдом в моей роли и назвала её «Следи за птичкой» (Watch the Birdie). Но великая сцена в раздевалке не получила и доли смеха, вызванного нашим вариантом. Уверен, так вышло потому, что они сделали ошибку, которой я избежал. Они взяли на роль второго человека в сцене с раздеванием огромного Майка Мазурски — бывшего борца. По-моему, публика просто не поверила, что Мазурски не выбросил бы Рэда Скелтона, когда тот ему слишком надоел. Думаю, «Метро-Голдвин — Майер» совершила ещё одну ошибку в этом фильме, заставив Рэда Скелтона несколько раз обчихать всего Мазурски, что выглядело отвратительно.

В 1948 году Джек Каммингс, один из крупнейших режиссёров «Метро-Голдвин-Майер», позвал меня посмотреть «Янки-южанин» (The Southern Yankee) с Рэдом Скелтоном, получивший неутешительные отзывы на предварительном показе. Конечно, в такой ситуации чувствуешь себя как морской пехотинец на спасательных работах.

Я сказал Каммингсу, что у них отличная история, но, по-моему, они допустили пару ошибок. Одна из них состояла в том, что в начальных сценах Рэд вёл себя как слабоумный. Как комик и главный герой Рэд потерял симпатию зрителей из-за чрезмерно глупого поведения. Если ты ведёшь себя настолько сумасбродно, людям будет всё равно, что происходит с твоим персонажем. Они пересняли эти сцены, поубавили идиотизма в поведении Рэда и заодно снизили шум, портивший начальную сцену.

Я также добавил гэг, в котором показано, как Рэд идёт между армией Союза и армией Конфедерации и обе армии бешено приветствуют его. Причина была в том, что Рэд носил половину северной униформы и шляпы, обращённой в сторону северян, и половину южной шляпы и униформы со стороны южан. Вдобавок ко всему он сшил флаги противоборствующих сторон так, что парни в голубом видели флаг Союза, а южане — флаг Конфедерации.

Обе армии отчаянно приветствовали Рэда, пока неожиданный порыв ветра не перевернул флаг, показывая обе стороны его уловки. Рэд поворачивается, чтобы поправить флаг, и все обнаруживают его половинчатую униформу.

В течение девяти или десяти лет, что я проработал на «Метро-Голдвин-Майер» гэгменом, я обнаружил среди прочего, как мало веры в собственное суждение было у самых уважаемых режиссёров и продюсеров.

Один режиссёр, много раз добивавшийся сказочного успеха, отменил одну из «Серий о худощавом человеке» (The Thin Man

Series), которую был готов снимать, выслушав моё мнение о сюжете.

— Сценарий очень забавный, — сказал я ему, — но у вас хитрая проблема: как удержать интерес публики к главной героине. Вы показываете её такой фривольной и развинченной, что она не вызовет симпатии.

Вот и всё, что я сказал. Не слишком трудно было бы этому одарённому режиссёру и ведущему сценаристу «Метро-Голдвин-Майер» переписать персонаж. Напротив, он полностью потерял веру в сюжет, велел исключить его из съёмочного графика и сочинил совершенно другую историю для The Thin Man Series, будь неполадкой. Я придумал, что будет забавнее, если второй мальчик залезет на дерево прямо над малышом, чтобы лучше видеть происходящее. Когда дерево начнут трясти, ветка обломится под его весом, и он свалится на Гейбла как раз в момент съёмки. Так и было сделано.

Кроме того, «Метро-Голдвин-Майер» переделала мою старую картину «Оператор» с Рэдом в моей роли и назвала её «Следи за птичкой» (Watch the Birdie). Но великая сцена в раздевалке не получила и доли смеха, вызванного нашим вариантом. Уверен, так вышло потому, что они сделали ошибку, которой я избежал. Они взяли на роль второго человека в сцене с раздеванием огромного Майка Мазурски — бывшего борца. По-моему, публика просто не поверила, что Мазурски не выбросил бы Рэда Скелтона, когда тот ему слишком надоел. Думаю, «Метро-Голдвин-Майер» совершила ещё одну ошибку в этом фильме, заставив Рэда Скелтона несколько раз обчихать всего Мазурски, что выглядело отвратительно.

В 1948 году Джек Каммингс, один из крупнейших режиссёров «Метро-Голдвин-Майер», позвал меня посмотреть «Янки-южанин» (The Southern Yankee) с Рэдом Скелтоном, получивший неутешительные отзывы на предварительном показе. Конечно, в такой ситуации чувствуешь себя как морской пехотинец на спасательных работах.

Я сказал Каммингсу, что у них отличная история, но, по-моему, они допустили пару ошибок. Одна из них состояла в том, что в начальных сценах Рэд вёл себя как слабоумный. Как комик и главный герой Рэд потерял симпатию зрителей из-за чрезмерно глупого поведения. Если ты ведёшь себя настолько сумасбродно, людям будет всё равно, что происходит с твоим персонажем. Они пересняли эти сцены, поубавили идиотизма в поведении Рэда и заодно снизили шум, портивший начальную сцену.

Я также добавил гэг, в котором показано, как Рэд идёт между армией Союза и армией Конфедерации и обе армии бешено

приветствуют его. Причина была в том, что Рэд носил половину северной униформы и шляпы, обращённой в сторону северян, и половину южной шляпы и униформы со стороны южан. Вдобавок ко всему он сшил флаги противоборствующих сторон так, что парни в голубом видели флаг Союза, а южане — флаг Конфедерации.

Обе армии отчаянно приветствовали Рэда, пока неожиданный порыв ветра не перевернул флаг, показывая обе стороны его уловки. Рэд поворачивается, чтобы поправить флаг, и все обнаруживают его половинчатую униформу.

В течение девяти или десяти лет, что я проработал на «Метро-Голдвин-Майер» гэгменом, я обнаружил среди прочего, как мало веры в собственное суждение было у самых уважаемых режиссёров и продюсеров.

Один режиссёр, много раз добивавшийся сказочного успеха, отменил одну из «Серий о худощавом человеке» (The Thin Man Series), которую был готов снимать, выслушав моё мнение о сюжете.

— Сценарий очень забавный, — сказал я ему, — но у вас хитрая проблема: как удержать интерес публики к главной героине. Вы показываете её такой фривольной и развинченной, что она не вызовет симпатии.

Вот и всё, что я сказал. Не слишком трудно было бы этому одарённому режиссёру и ведущему сценаристу «Метро-Голдвин-Майер» переписать персонаж. Напротив, он полностью потерял веру в сюжет, велел исключить его из съёмочного графика и сочинил совершенно другую историю для The Thin Man Series.

Спустя некоторое время у меня был ещё один изумительный опыт с ещё одним опытным режиссёром на «XX век Фокс». Эта студия одолжила меня помочь в работе над серией В. С. Филдса «Сказки Манхэттена» (Tales of Manhattan). Этот старый режиссёр сунул мне сценарий своего фильма и прошептал: «Возьми его домой и прочитай, но чтобы никто не видел, как ты выходишь отсюда со сценарием под мышкой». На следующий день я смог дать ему совет, который он принял и использовал в фильме, но студия так и не узнала, что я читал сценарий. Он вовсе не хотел приписать все заслуги себе, но боялся, что весть о том, как ему потребовался совет старого друга, может повредить его репутации.

Съёмки любого фильма — напряжённая, изматывающая нервы работа, особенно на большой студии, подобной «Метро-Голдвин-Майер», истерзанной кабинетными интригами и борьбой за власть на всех высших уровнях. Один из ведущих режиссёров попросил меня прочитать сценарий фильма, который он снимал.

Когда я посоветовал в одной сцене передвинуть камеру так, чтобы избежать большой падающей тени, он закричал в ярости: «Тьфу, чёрт! Не говори мне, где ставить камеры».

Я умолк и оставил его снимать сцену, как ему хотелось. Я упомянул это только в качестве примера нервотрёпки на высших уровнях кинематографического мира.

Хотя ТВ воскресило мою актёрскую карьеру, мне не понравилось, что с его приходом многие из этих людей были против воли отправлены в отставку. Каждый из них в свои лучшие годы создавал отличное развлечение.

15
ВСЁ ХОРОШО, ЧТО ХОРОШО КОНЧАЕТСЯ

У Чарли Чаплина настолько живой, игривый и интуитивный ум, что его трудно удивить. И всё же мне удалось застать его врасплох по крайней мере два раза.

Впервые это произошло в один вечер в 1920 году, когда Чарли пил пиво у меня на кухне. Он с величайшим восторгом отзывался о новинке под названием «коммунизм», о которой недавно услышал. Он говорил, что коммунизм всё изменит и упразднит нищету. Здоровый будет помогать больному, а богатый — бедному.

— Всё, чего я хочу, — говорил он, стуча по столу, — чтобы у каждого ребёнка было достаточно еды, обувь на ногах и крыша над головой!

Естественно, это поразило меня, и я спросил, подумав минуту или две:

— Но, Чарли, ты знаешь кого-нибудь, кто бы этого не хотел?

Чарли выглядел изумлённым, а затем расплылся в своей удивительной улыбке и стал смеяться над собой. Я сам прожил всю жизнь, почти не зная о политике, и хотел, чтобы мой старый друг сделал то же самое. Теперь он должен знать, что коммунизм, где бы его ни практиковали, не имеет ни малейшего сходства с той милосердной системой, которую он мне описывал 40 лет назад.

Не думаю, что Чарли знает о политике, истории или экономике больше меня. Как и я, он познакомился с гримировальной салфеткой раньше, чем вылез из пелёнок, и ни у кого из нас не было времени учиться чему-нибудь, кроме шоу-бизнеса. Но Чарли упрямый человек, и, когда его право положительно отзываться о коммунизме было оспорено, он попросту упёрся намертво.

В то время, когда я это пишу, ходят слухи, что Чарли хотел бы вернуться в Америку. Надеюсь, он вернётся. И ещё больше надеюсь, что он сдержит обещание снова начать снимать фильмы. Потому что никто, кроме Чарли с его маленьким бродягой, не заставлял смеяться такое великое множество людей. И ещё никогда в истории люди не нуждались так сильно в ком-нибудь вроде бродяги Чарли, чтобы забыть свои страхи и неприятности.

Неприятности Чаплина начались, как только он стал

воспринимать себя серьёзно. Это случилось после съёмок «Парижанки» (A Woman of Paris)[66]. Большинство забыли этот фильм, но то был первый раз, когда намёк использовался на экране для выражения идеи.

Если Чарли хотел показать публике, что его героиня в исполнении Эдны Первиенс садится на поезд, он делал это при помощи тени картонного поезда и шестифутового купе вагона первого класса. Желая внушить зрителям, что она стала любовницей светского щёголя, изображённого Адольфом Менжу, Чарли просто показывал, как Менжу открывает дверь её дома своим ключом, а потом достаёт чистый воротничок из бюро.

Это вошло в историю кино. Но боюсь, что лавина восхвалений блестящей режиссуры Чарли вскружила ему голову. На свою беду, он поверил тому, что о нём писали критики. Они называли его гением — что я не собираюсь отрицать, — и с тех пор Чарли Чаплин, божественный клоун, пытался вести себя, думать и говорить как интеллектуал.

Второй раз я застал Чарли врасплох в один день в 1951 году, когда он послал за мной, чтобы обсудить совместную работу над сценой в «Огнях рампы» (Lime Light) — последнем фильме, который он снял в этой стране.

Казалось, он был поражён моим внешним видом. Он явно ожидал увидеть развалину в физическом и умственном плане, но я был в отличной форме. Я всего лишь жил в Нью-Йорке 4 месяца, делая в среднем по два ТВ-шоу в неделю. Так что я преуспевал и выглядел соответственно.

— Чем ты занимался, Бастер? — спросил он. — Ты так хорошо выглядишь.

— Ты смотришь телевизор, Чарли? — спросил я.

— Упаси боже, нет, — воскликнул он, — я его ненавижу и не допущу его в своём доме. И есть же актёры, позволяющие показывать себя на этом вшивом, мерзком, маленьком экранчике!

— Чарли, у тебя его нет даже в детской комнате?

— В самую последнюю очередь. Уна и так намучилась с этими маленькими вёрткими проказниками. Они очень милые, но такие непослушные. С ними не справишься, если позволишь им смотреть всякий хлам по телевидению. Его бы стоило уничтожить. Оно разрушает всю страну.

А потом спросил снова:

— Но, Бастер, скажи мне, как ты умудрился остаться в такой хорошей форме? Что делает тебя таким бодрым?

— Телевидение, — ответил я.

Он запнулся, задохнулся, покраснел и сказал:

Кадр из «Огней рампы» Чаплина. 1952

— Теперь перейдём к сцене, которую сделаем вместе.

ТВ больше не упоминалось в течение трёх дней, пока мы снимали сцену в «Огнях рампы», где я играл почти слепого

пианиста, а он — скрипача.

ТВ возродило меня как актёра. К 1949 году, за исключением случайной подённой работы — а мне казалось, что она становится всё более случайной, — я не гримировался для съёмок почти пять лет. Летние театры не делали мне предложений с 1941 года, когда я был в турне с «Гориллой». Самый крупный ангажемент был у меня тогда же, в 1941 году, — четырёхнедельные выступления в качестве звезды знаменитого парижского цирка.

Так что в декабре 1949 года у меня было одно из сильнейших переживаний за всю жизнь, когда я получил возможность делать собственное еженедельное ТВ-шоу на KHJ, телестудии лос-анджелесской «Таймс». К тому времени я *почти* оставил надежду по-настоящему вернуться к актёрской работе. Я подчёркиваю слово «почти», потому что ни один человек, в чьих жилах течёт актёрская кровь, никогда не согласится с мыслью, что с ним покончено, — неважно, что он говорит другим людям. Нет, в глубине души я в это не верил даже после стольких лет ничтожных достижений, отсутствия удачи и множества ошибок.

«Шоу Бастера Китона» пользовались успехом, но только на Западном Побережье, где оно постепенно вышло на первое место среди комедийных программ. В те дни продать голливудское шоу в национальную телесеть можно было только с кинетоскопами[67], а в эти штуки было очень тяжело смотреть восемь или десять лет назад. И моё шоу так и не было продано спонсору как аттракцион «от побережья до побережья».

Думаю, всё могло обернуться иначе, если бы я подождал всего два года, но я, конечно, не хотел ничего ждать.

Однако было важно, что моё появление в местных телешоу подогрело интерес продюсеров в других сферах. Я сделал около 23 ТВ-шоу в 1950-м и ещё 17 в 1951 году. В день выхода заключительного шоу 1951 года мы с Элинор отправились в Париж отрабатывать повторный ангажемент в цирке. Выступление было таким успешным, что я получил другой четырёхнедельный ангажемент в течение того года.

В европейских цирках работают не под тентом, а на аренах, более похожих на огромные круглые театры. Вы выступаете в центре арены, на которую выходите по тем же широким коридорам, где водят слонов и других животных.

В 1947-м, через два года после окончания войны в Европе, немецкие акробаты, жонглёры, клоуны и эквилибристы не выступали, потому что во французской столице ещё слишком велико было ожесточение против недавнего врага. Но в 1950-м немцы вернулись в Париж.

В появлениях собственной персоной перед европейской публикой был ещё один волнующий момент: казалось, многие из тех, кто пришёл увидеть меня, вспоминали мои фильмы с любовью. Я делал скетч, изображавший дуэль, изначально сыгранный во «Влюблённом водопроводчике».

Мне платили 3500 долларов в неделю, но французские законы, под действие которых мы попали, запрещали иностранцам вывозить больше половины заработков из страны. Такое ограничение дало нам с Элинор повод пожить как царственные особы в отеле «Георг V», даже не сознавая своей расточительности.

Для повторного ангажемента в 1950 году я сделал вместе с Элинор скетч из моего последнего немого фильма «Брак назло» (Spite Marriage). Раньше она не играла, а только работала танцовщицей, но с первых выступлений у неё так хорошо получилось, что мне никогда не требовалась другая партнёрша. Этот скетч мы потом много раз исполняли на ТВ и в моих выступлениях с летними труппами в роли Эрвина, таинственного ипподромного гандикапера[68] в пьесе «Трое на лошади» (Three Men on a Horse).

Скетч[69] показывал, как мы приходим домой на брачную ночь, слегка пьяные, но гораздо больше обессилевшие от переутомления. Элинор слабеет и падает на пол. Остальная часть скетча изображает мои попытки уложить её в постель. Элинор весит 110 фунтов и никогда не прибавляла ни унции. Я благодарю за это небо, потому что в номере, идущем шестнадцать или семнадцать минут, я должен был споткнуться, неся её на руках. В тот же год мы играли его 12 недель в итальянских театрах.

В 1951 году я сделал менее напряжённый скетч под названием «Парковая скамейка», но во время выступлений произошло нечто более напряжённое, чем всё, что с нами когда-либо приключалось.

Пока мы были в море, европейский представитель моего агента, не известив меня, устроил мне двухнедельный ангажемент в Королевском цирке в Брюсселе. Он должен был начинаться сразу же после парижских выступлений. Мой гонорар был на 600 долларов меньше того, что я получил от французского шоумена.

В европейских цирковых кругах пока ничего не слышали о «Мэйсиз», не говоря уже о «Гимблс»[70]. В любом случае, узнав о брюссельском ангажементе, французский шоумен полез на стену. Он, кажется, думал, что я граблю его, позволив ему оплатить переезд из Голливуда и обратно, а потом работая за меньшие

деньги для цирка, который ничего не выделил на дорожные расходы.

В качестве выхода из положения он предлагал понизить мой гонорар до брюссельской цифры. Когда я отказался, он предложил мне ещё 2 недели выступлений с условием, что я отменю бельгийский ангажемент. Я, конечно, не мог сознательно так поступить, и следующим решением месье было пойти в полицию.

В тот вечер, вернувшись в номер, мы обнаружили там жандармов. Они описывали всю нашу собственность, вплоть до зубных щёток и сетки для волос Элинор.

Я обратился за помощью к американскому консулу, и он рекомендовал мне услуги женщины-адвоката из белой эмиграции. Она говорила на четырёх языках и, вероятно, беседовала с нашим французским боссом на всех четырёх, но не смогла внушить, что ему следует вернуть наши пожитки. Всё закончилось только после того, как я согласился снизить парижский гонорар до брюссельской цифры.

Во время выступлений в парижском цирке Медрано в 1954 г.

Это происшествие сделало мне всемирную рекламу, и представляю, как многие люди сказали: бедный старый Бастер Китон! Когда-то был такой великой звездой, а теперь опустился до выступлений в европейских цирках. Но они немного опоздали со своим сочувствием. Мне очень нравился мой самый занятый и высокооплачиваемый год с тех времён, как Луис Б. Майер уволил меня с «Метро-Голдвин-Майер».

Пока мы были в Брюсселе, туда приехал Дуглас Фербенкс-младший и нанял меня сыграть совершенно серьёзную драматическую роль в одном из своих телефильмов. Это было лестное предложение. За пять дней работы над ней мне заплатили полторы тысячи долларов. Потом мы объездили английскую и шотландскую провинцию со скетчем, где я укладывал Элинор в постель.

Вернувшись домой, я стал, пожалуй, гостем № 1 на ТВ и появился в трёх шоу Эда Салливана подряд, пять раз у Эда Винна и трёх шоу Артура Мюррея. Конрад Нэйджел и Фэй Эмерсон, которые тогда вели собственную программу, тоже приглашали меня. В тот год мы на четыре месяца задержались в Нью-Йорке только для появлений на ТВ, и в среднем выходило по два выступления в неделю с минимальной платой 750 долларов за одну съёмку (если репетиции были необходимы) и 2 тысячи за воскресный эфир от Салливана.

У хозяев летних театров тоже появилась приятная привычка приглашать меня на значительные роли в трёх старых бродвейских хитах: «Горилла», «Мертон из кино" (Merton of the Movies) и «Трое на лошади».

Между одними делами и другими я снова погрузился в актёрскую работу, а Роберт Смит, киносценарист, вёл переговоры с «Парамаунт» о съёмках моей сценической биографии. Однодневная работа в фильме

«Бульвар Сансет» (Sunset Boulevard), где я снимался со старыми приятелями, такими, как Эрих фон Штрогейм, показались скорее забавой, чем счастливой возможностью ухватить по-быстрому тысячу баксов.

В конце ноября я был среди десяти звёзд немого кино, которым вручили золотые медальоны на первом ежегодном Фестивале искусства кино Джорджа Истмена в Рочестере, штат Нью-Йорк. Только шестеро из нас смогли появиться: Мэри Пикфорд, Лилиан Гиш, Мэй Марш, Гарольд Ллойд, Ричард Бартелмес и я. Остальные четверо, кто не смог прийти, были Норма Толмадж, Глория Свенсон, Рональд Колман и Чарли Чаплин. Джесси Ласки вручал медальоны, и точно такие же получили пять известных режиссёров и пять операторов, чья

работа в период с 1915 по 1925 год способствовала прогрессу кино.

Две недели спустя я чуть не умер. В один декабрьский вечер я начал истекать кровью. Это было последствием сильного кашля от простуды. Лекарства не помогли, и наш врач Джон Ф. Фэйхи велел Элинор отвезти меня в больницу, если кровотечение не остановится к восьми часам. Поскольку я ветеран Первой мировой войны, Джон рекомендовал Административный госпиталь ветеранов в Сотелле. потому что он лучше оснащён для таких тяжёлых случаев.

Кровотечение продолжалось, пока Элинор везла меня в Сотелл. Из приёмного отделения меня сразу же забрали в операционную, где надо мной работала команда от пяти до восьми врачей. Они не могли остановить кровотечение 27 часов, и в ту ночь мне постоянно делали переливание крови взамен той, что я терял.

На следующее утро Элинор посоветовали вызвать моих сыновей, сестру и брата. Врачи говорили, что невозможно предположить, сколько мне осталось. Тем не менее Элинор было сказано, что я могу про-скопить, если мне удастся выжить следующие пять или шесть дней.

Я освобожу читателей от прочих устрашающих подробностей, скажу только, что, когда Элинор увидела меня в критический период, ей показалось, что я похож на осьминога — столько трубок выходило из моих ноздрей и других частей тела.

Но после двух недель в больнице я смог подняться и встать на ноги. Доктор Эведон, штатный врач, наблюдавший за мной, сказал, что я крепок как вол.

— Вы можете прожить до ста лет, — сказал он и добавил: — Но в том случае, если навсегда бросите пить и прекратите есть острую пищу.

Я всё обдумал и решил, что стоит пожертвовать ликёром, лёгкими винами, пивом, чилийской смесью и всем остальным, если это продлит мне жизнь.

Пока я был в госпитале, состоялась сделка с «Парамаунт» о съёмках моей сценической биографии. Сценарист Роберт Смит однажды пришёл в больницу и помахал передо мной чеком. Он сказал (как я прочитал в газетах позже): «Вот пятьдесят тысяч от «Парамаунт» за права на историю твоей жизни, Бастер. И что ты собираешься делать: лежать здесь и помирать или же встать и потратить их?» Мысль о съёмках моей биографии, конечно, не вытащила меня из больницы, но помогла.

И это был странный и удивительный опыт — работать с Дональдом О'Коннором, сыгравшим Бастера Китона в

парамаунтовской «Истории Бастера Китона». Думаю, что Дональд в этом фильме был на высоте, хотя он постоянно исповедовался газетчикам, что так и не смог выполнить мой трюк с чашкой чая[71]. Тот самый, когда я нёс блюдце с чашкой чая, споткнулся и полетел кувырком, не опрокинув чашку.

На съемках
«История Бастера Китона»

Другая вещь, не получившаяся у Дональда, — это старый трюк моего отца, когда он клал одну ногу на стол, затем другую и, казалось, сидел на воздухе, пока не рушился на пол.

После завершения «Истории Бастера Китона» «Парамаунт» послала меня в турне по стране рекламировать фильм. Годами я слушал рассказы о неэффективности больших студий и часто сам мог наблюдать примеры этого. Но они вовсе не неэффективны, когда тебя посылают в одно из таких путешествий: они превращают тебя в помпу по выкачиванию денег, заставляют тебя работать день и ночь, назойливо рекламируя фильм в газетных интервью, на радио и ТВ.

Вернувшись из турне, мы с Элинор пустили деньги «Парамаунт» на покупку дома, о котором мечтали. Он стоит в глубине долины Сан-Фернандо на участке в акр с четвертью. Дом — современная ферма с шестью просторными комнатами в раннеамериканском стиле. «Парамаунт» купила дом, но за обстановку платили «Правда и ответственность», «Твоя жизнь», «Это мог быть ты» и другие ТВ-программы в которых я был гостем. Бесконечные альбомы Элинор с марками S&H тоже помогли обставить дом. Бассейн сделан из натурального камня, и мы выложили его по краям цветными камушками, собранными всюду, где нам пришлось побывать. На бассейн пошли деньги за рекламные ролики на ТВ, которые я делал для Алка-Зелцер, Северо-Западных авиалиний и других фирм.

Сейчас самые волнующие моменты в моей жизни настают, когда я гуляю по своему участку в компании Элмера III — дружелюбного 180-фунтового сенбернара. Иногда присоединяется Дженни, наша кошка.

Когда мы купили дом, в саду росли девять ореховых деревьев, и с тех пор я посадил всевозможные сорта фруктовых: лимонное, апельсиновое, мандариновое, абрикосовое, сливу и несколько видов яблонь. Мы выращиваем три вида винограда: токайский, конкорд и томпсон и к тому же малину, ежевику и грядку артишоков. Каждую весну я сажаю капусту, редиску, помидоры, репу и салат. На дальнем конце участка мы держим кур, а у беседки рядом с бассейном я построил миниатюрную железную дорогу, развозящую арахис, сандвичи, содовую и поп-корн для гостей. Для удобства приходящих внуков, племянников, продюсеров и ТВ-спонсоров мы соорудили постройку, где можно спать.

И если есть в мире лучшее место — когда я нахожусь не перед публикой или камерой, — пусть кто-нибудь другой назовёт его.

Теперь, в заключение, я стараюсь думать о нескольких самых

приятных переживаниях, о которых ещё не упоминал. Одно произошло в тот день, когда два моих сына, в то время 16 и 14 лет, постучались в мою дверь, чтобы пожать руку и сказать: «Здравствуй». Джим, старший, только что получил водительские права, и в первую же поездку с братом они направились к моему дому. Я не видел их со времён академии «Блэк-Фокс».

С того же дня я получил своих сыновей обратно. И все мои беспокойства о том, что они вырастут избалованными, рассеялись во время Второй мировой войны. Они служили на флоте водолазами, а кроме того, вели подрывные работы, плавая на одноместных подводных лодках. Снайпер отстрелил Бобу мочку уха.

Теперь, приходя увидеться со мной, они приводят своих жён и детей. У Джима четверо детей: Джимми 13 лет, Майку 11, Мисси 9 и Мэри 3 года. У Боба двое: Бобби 8 лет и Томми 3 года.

Сейчас мой сын Джимми руководит фотосекцией в департаменте рекламы на «ХХ век Фокс». Боб не захотел связываться с кинобизнесом. Вместе с фронтовым другом он несколько лет держал пару гаражей. Ребята были великими мастерами по изобретению особых корпусов для машин ручной сборки и прочих подобных вещей. Но недавно Боб бросил это занятие и ушёл на завод «Рено». Как я упоминал, все шестеро детей моих сыновей называют меня «дедушка Бастер».

В итоге я, кажется, очень мало потерял из-за того, что не стал миллионером. Я промахнулся дважды, и вот снова думаю об этом после сотни с лишним страниц. Один раз, конечно, когда по глупости не удержал права на свои фильмы. Но даже ещё раньше Рос-ко Арбакл, Эл Сент-Джон и я едва избежали быстрого превращения в мультимиллионеров благодаря трезвому логическому мышлению и проницательности бизнесмена.

Нашим деловым консультантом был студийный менеджер Лу Энгер. Когда компания Арбакла переехала в 1918 году на Побережье, мы работали на студии Хокхаймера в Лонг-Бич и снимали позади студии одну из наших диких погонь. В склоне большого холма была яма, из которой добывали гравий. Вскоре мы с Роско сильно заинтересовались человеком, вывозившим гравий на телеге-самосвале, запряжённой лошадью. Мы подружились с этим парнем, и Роско задал ему множество вопросов о деле: сколько стоит лошадь и телега, каковы расходы на содержание, сколько он платит хозяину ямы за гравий и сколько получает за каждый воз с покупателей.

Я забыл цифры прибылей, которые он нам назвал, но они звучали как потенциально доходное предприятие. Роско так впечатлился, что спросил хозяина ямы, сколько он хочет за свою

собственность. Тот ответил, что может продать 24 акра вместе со склоном, где была яма, за 2400 долларов. Роско обсудил сделку со мной и Сент-Джоном, и мы согласились внести по 600 долларов с каждого. Мы собирались *купить* много лошадей и телег-самосвалов и превратить труд одиночки в процветающий крупномасштабный бизнес.

Нам только требовался ещё один инвестор, который бросил бы свои 600 долларов на такое верное дело. Кто-то посоветовал Лу Энгера, и мы поспешили рассказать ему хорошие новости. Лу пошёл с нами, взглянул на яму и задал несколько мудрых вопросов каждому из нас по очереди. Вопросы были такие:

— Вы знаете хоть что-нибудь о гравии?

Роско ответил:

— Нет.

То же самое сказали Эл Сент-Джон и я.

— Вы что-нибудь знаете о лошадях?

— Вроде нет, но… — начал говорить Роско, но Лу уже задал тот же вопрос Элу и мне и услышал «нет» от нас обоих.

— Знаете ли вы хоть что-нибудь о телегах-самосвалах? — Мы все отрицательно помотали головами.

— Ладно, — сказал Лу, — а в кино-то вы разбираетесь?

— Думаю, да, — ответил Арбакл.

Когда Лу повернулся к каждому из нас, мы осмелились сказать то же самое.

— О'кей, раз у каждого из вас есть по шестьсот долларов и вы хотите их куда-нибудь вложить, вкладывайте в кино — единственный бизнес, о котором хоть что-то знаете.

Когда он ушёл, Роско сказал:

— Ну разве не здорово, что рядом с нами такой человек, как Лу Энгер, кто всегда спасёт нас от глупых затрат?

Эл и я охотно согласились.

Вскоре меня призвали в армию. Однажды вечером после возвращения в Голливуд мы с Роско пообедали вместе, и он захотел прокатить меня.

— Куда поедем? — спросил я.

— Не задумывайся, Бастер, увидишь, когда доберёмся.

Конечно, я очень быстро определил, куда он направлялся. Как только мы приблизились к участку студии Хокхаймера, он сказал:

— Узнаёшь этот холм? Старый милый Сигнальный холм?

— Не тот ли, что позади студии Хокхаймера? — спросил я.

Он ответил:

— Конечно, тот. — И мы поехали вокруг, чтобы я мог сосчитать нефтяные скважины, которые начала бурить компания «Шелл» 23 марта 1920-го, и они до сих пор дают нефть.

К 1921 году заработало около 500 нефтяных вышек, а через два года уже 1000, из-за чего территорию чуть более двух квадратных миль считают одним из самых мощных месторождений на земле.

В тот вечер Роско покачал головой и произнёс:

— Подумать только, я благодарил Лу Энгера за то, что он отговорил нас купить 24 акра насквозь пропитанной нефтью недвижимости.

Зато я получаю великолепное ощущение оттого, что теперь, через 25 лет после выхода моего последнего значительного фильма, меня по-прежнему узнают и дают особые привилегии, куда бы я ни пришёл. Это очень характерно для Европы. Если я регистрируюсь в «Рице», «Георге V» или «Савое», клерк ведёт меня в лучший номер только потому, что я Бастер Китон. Мне никогда не нужно давать чаевые официанту, чтобы получить хороший столик, и не нужно заявлять о себе заранее в главных кафе Европы. Так вот, никто не узнаёт Джо Шенка, любимейшего бизнесмена и миллионера много раз подряд, и он должен щедро приплачивать официанту и гостиничному клерку, чтобы получить всё лучшее.

Думаю, я никогда не терял скромности перед публикой по той причине, что знал: основная задача актёра — сделать свою работу понятной. В конце концов, у публики нет других обязанностей, кроме платы за вход.

Я считаю, что у меня была счастливейшая и удачнейшая жизнь. Наверное, я думаю так потому, что никогда не предполагал получить от неё так много. Я ожидал тяжёлых ударов и понимал, что мне придётся много работать. Может быть, больше, чем другим, из-за недостатка образования. И когда удары всё-таки последовали, я не удивлялся. Ведь жизнь именно такая — одинаково полная апперкотов для тех, кто их заслужил, и тех кто не заслужил. Но было бы смешно жаловаться, и тем более невозможно жалеть себя.

Я подсчитываю годы поражений, бед и разочарований, и их количество настолько незначительно, что это постоянно удивляет и радует меня.

Когда Хосе Греко сказал, что моё испанское прозвище означает «немного от ничего», я воскликнул:

— «Немного от ничего»! Даже не «немного от чего-то»?

Он ответил:

— Это лучший комплимент, какой мои соотечественники могли вам сделать.

Думаю, он был прав.

Возвращаясь к нелепице о «сознании двенадцати-летних», я иногда отвергаю всю теорию о том, что юмор гораздо больше влияет на человеческий разум, чем на эмоции. Если бы он был рассудочным, самые гениальные люди обладали бы острейшим чувством юмора.

Но это не так.

У каждого из нас есть своя абсурдная сторона, и гениальные люди зачастую её не замечают. Но ирландский могильщик, мелкий политик и еврей-торговец видят её, когда Эйнштейны на это неспособны. Ведь разве не правда, что всемирными гениями становятся те, кто направляет все свои силы только на одну специальность?

Недавно друг спросил, в чём было самое большое удовольствие от того, что я всю жизнь провёл в актёрской работе. Удовольствий было так много, что я некоторое время подумал, а потом сказал: «Как и все, я люблю быть в радостной толпе». Наверное, в этом и состоит великая привилегия и удовольствие комика — быть со множеством радостных толп, которые ему удалось насмешить своими падениями и другими клоунскими выходками.

С 1920 года, после первой главной роли в «Олухе» я получаю ещё одну неожиданную награду, когда люди улыбаются, увидев меня, и произносят моё имя. Я рассказал как это было в Испании, и так случалось почти всюду, где мне приходилось бывать.

Это произошло в Нью-Йорке в 1922 году в вечер премьеры «Летучей мыши» (Chauve Souris). То был праздничный вечер, и весь театр буквально кишел знаменитостями. Но я был единственным, кого позвал за кулисы Никита Балиев, ведущий русского шоу. Женщины целовали меня, а мужчины жали руку. Мы с женой недоумевали, пока я не заметил, что среди публики не было ни одной большой голливудской звезды. Но этот случай напомнил мне другое: *Дуглас* Фербенкс-старший, вернувшись из одного своего триумфального мирового турне, сказал Джо Шенку: «Как ты думаешь, кто в России кинозвезда номер один? Бастер Китон, вот кто».

Правда, здесь был один обескураживающий момент: Россия никогда не платила больше 5 тысяч долларов за копию любого фильма. И, получив эту копию, размножала её так, чтобы показать всюду: в Омске и Томске, от Ялты до Владивостока, а это значило, что мне и моим работодателям было бы выгоднее стать звездой № 1 в Верхней Монровии или Восточном Будапеште.

Такие трогательные приветствия ожидали меня в Лондоне, Париже, Мехико-Сити и практически везде, куда я приезжал. Меня узнавали и окликали в период успеха, и точно так же в

годы, когда я начинал думать, что забыт. Однажды в 1950-м мы с Элинор прибыли в Геную к началу 12-недельного турне с музыкальной комедией в итальянских театрах. Стоя на палубе, я смотрел вниз на бригаду портовых грузчиков, работавших в доке на глубине 30 футов. Один из них узнал меня, толкнул соседа и указал пальцем. Все они тут же бросили работу и стали кричать: «*Бустер!* Бустер Китон!» Они махали в величайшем возбуждении, и я махал в ответ, изумляясь, потому что прошло 15 лет или больше с тех пор, как они могли видеть мой последний фильм, снятый на «Метро-Голдвин-Майер».

И если есть музыка слаще по эту сторону небес, я её не слышал.

Доктор Эведон сказал, что я могу прожить до ста лет. И я намереваюсь сделать это. Кому бы не хотелось прожить сто лет в мире, где так много людей помнят с благодарностью и любовью маленького человека с каменным лицом, который смешил их много лет назад, когда они и я были молоды?

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Конечно, он по-прежнему трогает нас, потому что был несравненно, непередаваемо, необычайно смешным; в притягательности Китона нет ничего сверхъестественного и таинственного. Его воображение было неистощимо, ни в одном из трёх дюжин фильмов он не повторял и не пародировал себя, и если исполнял гэг дважды, то в основном ради его усовершенствования и усложнения, но только не из скупости на идеи.

В целом это всегда было ясно, но теперь мы в состоянии дать более высокую оценку интуитивному владению художественными возможностями киноплёнки. Он использовал плёнку легко и свободно, как обычную речь, и так же неосознанно, потому что кино было для него личным способом самовыражения, не затронутым модой и преходящими стилями, благодаря чему его фильмы совершенно не устарели. Даже в их молчаливости больше проявлялся художественный выбор, чем технические ограничения. Практически во всей его работе ощущаются поразительная гармония и правильность. Конечно, у него были провалы и досадные ошибки, как у любого художника, но эпизодов, которые мы (а может быть, и он) хотели бы видеть другими, ошеломляюще мало, особенно в контексте такой рискованной технологии, как кинопроизводство. «Хорошим вкусом» называют качество, подразумевающее однообразие и множество запретов, но Китон, обладавший им, использовал его для правильного выбора решений с интуицией гения…»

Это цитата из книги известного английского кинокритика Дэвида Робинсона, много сделавшего для того, чтобы фильмы Китона были оценены в полной мере и последствия роковых событий его жизни устранены.

В современном кино авторитет Бастера (Джозефа Фрэнсиса) Китона необычайно высок, а его слава даже возросла по сравнению с 20—30-ми годами. В каждой третьей европейской и голливудской комедии тиражируются гэги и режиссёрские приёмы Китона, а в Интернете, помимо нескольких крупных сайтов, имеются десятки страниц, созданных по всему миру людьми, восхищающимися его немыми фильмами. Трудно представить более странное сочетание: самая архаичная технология кино и новейшие средства связи, но Бастер, любивший оригинальные технические решения, был бы доволен новым проявлением своего успеха.

Общественность знает Китона как некий эмоциональный

феномен — «комик, который никогда не улыбался», «Великое Каменное Лицо» — эффектные, но неверные характеристики. В течение долгого времени о Китоне и его фильмах публиковалось множество искажённых суждений, и тому было две причины. Одна из них: крах его карьеры, наступивший в результате конфликта со студией «Метро-Голдвин-Майер», осложнённого личными несчастьями. До сих пор во многих справочниках сообщается, что его карьеру погубил звук, а между тем именно студия помешала Китону развить собственный стиль в звуковом кино. За пять лет постоянного диктата и вмешательства в рабочий процесс продюсеры полностью разрушили стиль и персонаж Бастера, что было непоправимо. Не в силах бороться с чудовищным давлением «Метро-Голдвин-Майер» и сознавать, что фильмы становятся хуже и хуже, Китон всё больше пил, погружался в депрессию и за пару лет превратился из великого комика в жалкое зрелище. Увольнение с «Метро-Голдвин-Майер» поставило Китона в положение голливудского «неприкасаемого». После пятнадцати лет всемирной славы единственный достойный и временами равноценный конкурент Чарли Чаплина исчез с экранов и, как следствие, был почти полностью забыт. Голливуд списал Китона со счетов, большая часть фильмов была временно потеряна, и его реабилитация как одного из ключевых деятелей американского кино проходила долго и трудно.

В мрачный период, наступивший после увольнения с «Метро-Голдвин-Майер», на долю Китона выпали испытания, какие мало кто может выдержать, но вопреки обстоятельствам и законам шоу-бизнеса через много лет о нём вспомнили. Всё началось в 1949 году с работы на телевидении и статьи Джеймса Эйджи в журнале «Лайф». В 1959 году Китон получил «Оскар» за выдающийся вклад в киноискусство, а в 1963 году его слава засияла с новой силой, после того как прокатчик Раймонд Рохауэр отреставрировал его немые фильмы и устроил их показ в Европе. С тех пор Китон становится культовой фигурой, его признают гением экрана, а на Венецианском кинофестивале 1965 года ему устроили овацию, какой никто больше не удостаивался.

Казалось бы, всё хорошо и в личной и в профессиональной жизни: Бастер выглядел счастливым и был загружен работой. До самой смерти в 1966 году он снимался на телевидении, играл небольшие роли в кино и давал интервью. «Всё хорошо, что хорошо кончается» — Китон справедливо считал свою жизнь удачнейшей и счастливейшей, ведь ему удалось выбраться из тяжёлых обстоятельств и увидеть возвращение славы. Но, разумеется, последний счастливый период не полностью компенсирует десятилетия вынужденного бездействия,

алкоголизма и болезней, а людей, разрушивших его карьеру и испортивших жизнь, так и не настигло возмездие. В автобиографии Китон сумел не сказать ни одного дурного слова в их адрес.

Он был далеко не единственной жертвой голливудской системы, ведь пышное цветение этой индустрии, можно сказать, удобрялось останками тех, кто оказался слишком наивным, беспечным, не имел деловой хватки или не выдержал противостояния. Нисколько не умаляя гениальности Чаплина, легко предположить, что, не будь он таким умелым и отчаянным борцом за финансовую и творческую свободу, ему тоже не удалось бы сохранить своё искусство.

Среди тех, кто потерпел крах, были актёры и режиссёры всех рангов, и обстоятельства их падения самые разнообразные, но историю Бастера Китона можно считать классической, так как в ней соединилось сразу несколько факторов, из-за которых один из величайших актёров кино остался не у дел. Во-первых, Китон был никудышным бизнесменом и в лучшие годы своей карьеры всецело полагался на Джо Шенка, нисколько не стремясь к финансовой независимости. Во-вторых, он оказался человеком крайне не приспособленным для интриг, неизбежных на «Метро-Голдвин-Майер», где почти каждый был одержим идеей власти. На небольшой студии, оборудованной для него Шенком, Китон чувствовал себя полноправным хозяином своих фильмов, ответственным за все творческие решения и, перейдя на «Метро-Голдвин-Майер», прямодушно держался тех же взглядов, чем навлёк на себя гнев Луиса Б. Майера — непримиримого противника какой бы то ни было независимости. Читатели, наверное, заметили, что в автобиографии Бастер написал о голливудских интригах очень лаконично, выражая своё мнение преимущественно между строк. Он действительно не желал знать об интригах, потому что они мешали его главному делу — созданию комедий. Он никому не навязывал свою философию ни в фильмах, ни в книге, но зрители и читатели всегда понимали, что он хотел сказать, — в этом состояла особенность его режиссёрского стиля. И в довершение всего Бастер отличался поведением, на редкость скромным для кинозвезды, о чём говорили все, кто его знал.

Журналист Picture Play Magazine Малкольм Эттингер писал в 1923 году: «Невзирая на факт, что он один из «главных козырей», знаменитость и его имя пишется поверх названия основного фильма в программе, Китон не приобрёл манерности, не усвоил никакой позы. Он отрицал, что снимает по заранее проработанным сценариям. Как ни старайтесь, вы не сможете

убедить его, что он нечто большее, чем трудолюбивый актёр, умудряющийся «дать им то, что они хотят».

Общаясь с журналистами, Китон всеми силами старался убедить их, что не имеет отношения к таким понятиям, как «искусство», «гений», «интеллектуал», но вместе с тем, по собственным словам, был «непоколебимо уверен в своём таланте». Он избегал богемных кружков, а обществу литераторов предпочитал рыбалку и бейсбол в дружеской компании. Такое поведение говорит не о воинствующем невежестве, а о стремлении сохранить индивидуальность, необходимую любому творческому человеку. Он был первым интеллектуалом в своём деле и предпочитал воплощать замыслы без лишних слов, держа в уме не только общую концепцию, но и детали. Методы работы Китона прямо проистекали из свойств его характера, и сплав этот был настолько оригинальным и утончённым, что для огромного числа посредственных критиков представлял загадку, которую они не могли разгадать. Это и явилось второй причиной многочисленных заблуждений по поводу Китона. Несмотря на любовь публики и признание европейской интеллектуальной элиты, из трёх крупнейших комиков немого кино Китон был в своё время самым недооценённым. Журналисты постарались превратить его в странный полу-механический персонаж, и некоторые домыслы о его личности сохранились до сих пор: например, что к старости он не смог бы улыбнуться, даже если бы захотел, потому что у него атрофировались мышцы лица, отвечающие за улыбку. Или что он был мрачным суровым типом и одному Богу известно, каким образом он заставлял людей смеяться.

Ещё крепче досталось Бастеру — персонажу Китона. Его называли бесчувственным, деревянным, замороженным, свалившимся с Луны, но если бы он действительно был таким, то не имел бы и десятой доли своего успеха. Даже Джеймс Эйджи, который *вы*вёл Китона из забвения, не сказал ничего нового по поводу персонажа.

Справедливость была восстановлена в 1970 году с выходом книги критика и историка кино Дэвида Робинсона. Эта небольшая по объёму книга, которая называется просто: «Бастер Китон», хороша не столько восторженным отношением к работе Китона, сколько необыкновенно точным определением его комедийного стиля и характера персонажа, и написана так, что читатель получит верное впечатление независимо от того, видел он фильмы или нет. Выдержки из неё дополнят автобиографию Китона, в которой тот проявил склонность умалчивать о своих заслугах.

«По некоторым причинам писать о фильмах Бастера Китона необыкновенно трудно и необыкновенно приятно», — признавал Робинсон.

Китон пришёл в кино, обладая исключительными качествами, врождённым талантом вызывать смех и оригинальным мышлением. Создание комедий стало для него смыслом существования, и с первых лет в кино его стиль был настолько развит, что ставит в тупик любого критика, так как в его фильмах «…нет явного прогресса, который можно было бы проследить. Ранняя короткометражка «Лодка» в своём роде так же совершенна, как «Генерал», и второй большой немой фильм Китона не менее безупречен, чем последний».

Чтобы понять, как он добивался безупречности, нужно было разобраться в его методах, хотя Китон мало теоретизировал, и Робинсон неслучайно назвал его «художником практически наивным», к которому не подходят формальные эстетические критерии, но чья работа «всё же оказалась чистым искусством и чистой поэзией». Его рабочий процесс был организован таким образом, что он отвечал за все фазы производства: от собственной роли и режиссуры до подбора актёров, декораций и монтажа, и, естественно, многие решения принимал по наитию. Но у него была и своя идеология: «Из всего, что Китон писал или говорил о своей работе, мы знаем, что его осознанную эстетику можно свести к двум простым принципам, в соблюдении которых он был таким же неутомимым и одержимым, как один из его героев: вызывать смех и не быть шутом. Как мы уже поняли, привычка вызывать смех была у Китона врождённой, он и не знал другого способа существования; интуиция и талант сочетались у него с очень осмысленным и строгим суждением, он имел чёткое представление об идеальной конструкции фильма. В структуре гэгов у большинства комиков можно выявить определённые формулы и шаблоны. Китон и Чаплин обладали общим даром придавать всем своим действиям кажущиеся спонтанность и новизну; их комедии как будто выхвачены из жизни…»

Гэги, помимо прямого назначения вызывать смех, были для Китона возможностью выразить отношение к действительности. Одни были «техническими»: шутки с лестницами, вертящимися дверями, манекенами и всеми видами механизмов. Другие — «натуральными»: «С особенной нежностью Китон относился к животным и детям, как будто находил в их простодушии и целеустремлённости гораздо больше родственного своей натуре, чем во взрослых людях. Во многих фильмах в одну-две сцены забредают забавные собаки и лошади, и, конечно, восхитительная Браун Айз была самой опасной звездой-конкуренткой Китона.

Дети, как правило, маленькие Бастеры. Мальчишки из «Лодки» носят такие же шляпы, как их отец, и, кажется, действуют (во взаимном порыве спрятать в шляпы жёсткие оладьи) в телепатической связи с ним…

Один или два типа гэгов встречались постоянно: его любимый эффект неожиданности при показе образа, казалось бы, имеющего чёткое значение, а затем более широкий обзор всей ситуации, при котором мы обнаруживаем, что заблуждались… Любовь Китона к комическим диспропорциям впервые может быть прослежена в «Поваре», где главный персонаж фильма Арбакл пытается залить пожар с помощью чашки. Китон часто добивался смеха с помощью вещей, непропорциональных его замыслам и действиям. В любом случае он любил маленькие вещи: абсурдный пистолетик в «Иди на Запад!» или крошечная пушечка, оказавшаяся довольно зловредной и преследовавшая его по всей палубе «Навигатора»…

В редком из его фильмов не увидишь воды или поездов (на студии Китона существовала поговорка, по которой, чем дольше босс мокнет в воде, тем успешнее будет фильм).»

Механические объекты в виде поездов и пароходов действительно были любимым реквизитом Китона. В придачу он изобретал собственные, ни на что не похожие машины, и критики, не понимавшие его инженерных увлечений, делали вывод, что природа вселенной Китона заключается в борьбе человека с громадными и бездушными механизмами. Подобная точка зрения не соответствует действительности. Бастер всю жизнь увлекался механикой, но его изобретения прежде всего были смешными. В 40-е годы он конструировал очень большие и сложные машины для колки орехов и зажигания спичек, в 60-е поражал супругу Элинор, оснащая домашнее хозяйство миниатюрными железными дорогами. Как писал Робинсон: «Это был особый образ мыслей, направленный на создание инженерных абстракций, изобретений, использующих механическую логику ради отрицания логики. Образ мыслей, позволивший Китону изучить технологию киносъёмки до такой степени, что мастерство стало его второй натурой, позволивший создать вдохновенные инженерные сооружения в «Навигаторе», «Пугале», «Электрическом доме»; прочувствовать бессмысленную логику намерений Бастера и создать великолепные зрелищные гэги, ставшие вершиной динамического и геометрического дизайна». По мнению критика, «любовь Китона к реквизиту основывалась не столько на увлечении неодушевлённой механикой, сколько на способности наделить окружающие вещи особой жизнью и индивидуальностью…»

Режиссура и монтаж подчинялись у Китона одной цели — наиболее эффективной подаче гэгов и были столь же оригинальными. Режиссёрский стиль был на редкость точным и ясным и, как подчёркивал Робинсон, выработался «естественно и инстинктивно без какой-либо основополагающей теории». Как монтажёр Китон обладал безупречным чувством времени, отточенным за годы работы в водевиле, и его способ монтажа — длительные кадры — предвосхитил методы по крайней мере 60-х годов. Отсутствие основополагающей теории не мешало Китону снимать исключительно цельные фильмы с идеально выверенной структурой, в которых всё пребывало в равновесии: смешные, острые и даже печальные повороты сюжета, ирония и лиризм, кураж и деликатность, бурное действие и философская задумчивость. Конечно, у него был строгий критерий для оценки своих действий, тот самый второй принцип: уверенность, что нельзя быть шутом. Этот принцип дисциплинировал и углублял его работу, заставляя добиваться правдоподобия, логичности персонажей и сюжета. Но странное явление — в его фильмах, выстроенных крепко и логично, без единого намёка на мистицизм, никогда не было оттенка приземлённости, заурядности происходящего: «Его самые лучшие, самые чарующие гэги часто необыкновенны… но они реалистичны и возможны, «нешутовские», потому что их делал Китон.

В этом суть парадокса китоновской работы. Практик, движимый ужасом перед шутовством, он был величайшим реалистом среди комиков. Но точно так же и сюрреалистом… Его воображение подсказывало сюрреалистические обстоятельства, а его феноменальные возможности позволяли реализовать эти видения. Будучи по образу мыслей реалистом, он оправдывал эти видения, обрамляя их в сны. Именно сон в «Заключённом № 13» и «Шерлоке-младшем» позволил узаконить фантастические образы: повешенный маленький заключённый, подпрыгивавший вверх-вниз на эластичной верёвке; киномеханик из сна, попавший в мечту, а затем вошедший в другую мечту, которой был киноэкран».

Многое из того, что Китон делал на экране, кажется настоящим чудом, особенно если знаешь, насколько примитивными в те времена были комбинированные съёмки и что Бастер никогда не работал с дублёрами, а иногда сам заменял других актёров в своих фильмах. Его талант выполнять любые трюки смешно и естественно давно признан, но его манера игры была и остаётся не меньшим чудом, хотя о ней говорилось не так уж много, за исключением пресловутой «невозмутимости» и «каменного лица». Дэвид Робинсон указал на то, что Китон играл всем своим существом и в немых общих планах умел добиться более острой выразительности, чем большинство актёров в крупных планах звукового кино, и что его манера не имеет ничего общего с холодностью: «Бастер Китон на самом деле был великим актёром, чьи приёмы были очищены до абсолютной сдержанности и совершенной выразительности. Когда Гордон Крэг[72] описывал идеального актёра, «сверхмарионетку», управляемую «нитями, протянутыми от божественного к душе поэта», он говорил о Китоне: «Если кто-нибудь рисует марионетку, получается застывшая и на вид комическая вещь. Он… ошибочно принимает спокойное лицо и неподвижное тело за тупую невыразительность и уродливую угловатость».

Неподвижность и спокойствие. Миф о Великом Каменном Лице глуп. Джеймс Эйджи, много сделавший для популяризации этого мифа, всё же не увидел, как выразительно было спокойствие Китона, настолько выразительно, что даже улыбка оглушала бы подобно крику. Он — единственный комик немого кино, глядя на которого вы ни секунды не будете сомневаться, о чём он думает…

…Он не улыбался — ну и что? Гарбо тоже не улыбалась. Он говорил журналистам, что не улыбался из-за сосредоточенности на собственных действиях, это было неосознанно, и он не знал об этом упущении, пока не увидел свои фильмы. В любом случае: «У

меня были другие способы показать, что я счастлив». Трудно представить более бурное выражение радости, чем безумный бег через весь город к дому девушки, всё ещё держащей трубку телефона, по которому она назначила свидание («Оператор»).

Другой существенный момент в актёрской работе Китона заключался в том, что все его роли были разными. Пока большинство актёров разрабатывали приключения своих знаменитых и устоявшихся персонажей, Китон превращался из безродного бродяги в избалованного миллионера, из маменькиного сынка в биржевого маклера или меланхоличного искателя приключений. По словам Робинсона, «Китон с его чувством реализма обладал очень крепкой «хваткой» на персонаж», однако все эти оригинальные образы были как бы родственными друг другу: «Китонов много, но Бастер в конечном счёте всего один. Когда эти молодые люди оказываются в необычных обстоятельствах и сталкиваются со сложнейшими проблемами — вражеской артиллерией, дрейфующим кораблём, кровной местью, девушкой, которую нужно завоевать, — они меняются и вырастают. И, закалившись в борьбе с несчастьями и практическими трудностями, задействовав все ресурсы ума, изобретательности и физических сил с целью достойно встретить судьбу и превозмочь её, они сливаются в одного человека и становятся Бастером. Бастером, вышагивающим странной скованной походкой, одержимым неким любопытным намерением, абстрагированным, находящимся в счастливом неведении относительно рока, нависшего над ним в виде большого полицейского или угрожающего камнепада. Или с притворной беспечностью удаляющегося прогулочным шагом от возможной или уже случившейся неприятности. Вот он быстро оборачивается и, увидев, что происходит, ускоряет шаг, бежит и, наконец, мчится как пуля; всё его тело работает как механизм, голова откинута, чтобы увеличить скорость летательной машины, которой он стал. Или, столкнувшись, казалось бы, с неотвратимой гибелью, опускает тяжёлые веки, чтобы скрыть видение от этих чудесных, завораживающих глаз… только для того, чтобы открыть их с изумлением, обнаружив, что судьба переменилась и, возможно, не будет такой жестокой. Или он промелькнёт, одинокий, в бесконечном пейзаже; или осознает медленно и с недоумением, что его шляпа намертво приросла к голове, или нога застряла в яме, или какая-нибудь другая катастрофа готова разразиться над ним… Или он показан скованным и слегка недоумевающим центром некоего безумия и хаоса, которого он был невинной, но единственной причиной. Или он просто смотрит на вас непостижимыми, прекрасными, страдающими

глазами, каких нет ни у кого. Персонаж уникальный и моментально узнаваемый даже на расстоянии в четверть мили или спрятанный в водолазный костюм. Он уникален и в то же время один из нас. Просто человек — очень маленький в сравнении со вселенной, в которой живёт, но всё же уверенный в своей способности подчинить окружающее и в итоге править им. Оптимист, так как знает, что в конце концов восторжествует и завоюет девушку. Оптимист, потому что, даже если прорвётся плотина и на его голову обрушится водопад, у него есть зонтик. Меланхолик, потому что такова жизнь», — заключает Дэвид Робинсон, а мы можем убедиться в верности его суждения, посмотрев фильмы Китона, над которыми, как выяснилось, время не имеет власти.

Наталия Буканова

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Фильмы Роско Арбакла с участием Китона

1. «Ученик мясника» (The Butcher Boy) 23.4.1917
2. «Безрассудный Ромео» (A Reckless Romeo) 21.5.1917
3. «Потасовка» (The Rough House) 25.6.1917
4. «Его брачная ночь» (His Wedding Night) 20.8.1917
5. «О, Доктор» (Oh, Doctor) 20.9.1917
6. «Фатти на Кони-Айленд» («Fatty at Coney Island») 29.10.1917
7. «Герой страны» (A Country Hero) 10.12.1917
8. «С Запада» (Out West) 20.1.1918
9. «Посыльный» (The Bell boy) 18.3.1918
10. «Самогон» (Moonshine) 13.5.1918
11. «Спокойной ночи, няня» (Good night nurse) 8.7.1918
12. «Повар» (The Cook) 15.9.1918
13. «Герой пустыни» (A Desert Hero) 10.6.1919
14. «За кулисами» (Backstage) 9.7.1919
15. «Деревенщина» (The Hayseed) 26.10.1919
16. «Гараж» (The Garage) 11.1.1920
17. «Облава» (The Round up) 1.8.1920

ФИЛЬМЫ КИТОНА

Двухчастевки

1. «Одна неделя» (One Week) 7.9.1920
2. «Заключённый № 13» (Convict 13) 27.10.1920
3. «Пугало» (The Scarecrow) 17.11.1920
4. «Соседи» ("Neighbors») 22.12.1920
5. «Дом с привидениями» («The Haunted House») 10.2.1912
6. «Трудная судьба» (Hard Luck) 10.3.1921
7. «Знак мафии» (The High Sign) 12.4.1921
8. «Простофиля» (The Goat) 18.5.1921
9. «Театр» (The Playhouse) 10.6.1921
10. «Лодка» (The Boat) 11.10.1921
11. «Бледнолицый» (The Paleface) 17.12.1921
12. «Полицейские» (Cops) 15.2.1922
13. «Семья моей жены» (My Wife’s Relations) 12.6.1922
14. «Кузнец» (The Blacksmith) 21.7.1922
15. «Ледяной Север» (The Frozen North) 3.8.1922

16. «Дневные грёзы» (Day Dreams) 28.9.1922
17. «Электрический дом» (The Electric House) 19.10.1922
18. «Шаронавт» (The Balloonatic) 21.2.1923
19. «Любовное гнёздышко» (The Love Nest) 6.3.1923

Полнометражные фильмы

1. «Олух» (The Saphead) 8.10.1920
2. «Три эпохи» (The Three Ages) 25.7.1923
3. «Наше гостеприимство» (Our Hospitality) 19.11.1923
4. «Шерлок-младший» («Sherlock Jr.») 21.4.1924
5. «Навигатор» (The Navigator) 13.10.1924
6. «Семь шансов» (Seven Chances) 16.3.1925
7. «Иди на Запад!» (Go West!) 1.11.1925
8. «Сражающийся Батлер» (Battling Butler) 30.8.1926
9. «Генерал» (The General) 31.12.1926
10. «Колледж» (College) 10.9.1927
11. «Пароходный Билл-младший» (Steamboat Bill Jr.) 12.5.1928
12. «Оператор» (The Cameraman) 15.9.1928
13. «Брак назло» (Spite Marriage) 6.4.1929

Звуковые фильмы

1. «Голливудское ревю» (The Hollywood Review) 23.9.1929
2. «Раскованный» (Free and Easy) 22.3.1930
3. Estrellados (испанская версия «Раскованного») 22.3.1930
4. «Бравые вояки» (Doughboys) 30.8.1930
5. De fronto marshen (испанская версия «Вояк») 30.8.1930
6. Wir Schalten um auf Hollywood (немецкая версия «Голливудского ревю») 27.3.1931
7. «Гостиная, спальня и ванна» (Parlor, bedroom and bath) 3.4.1931
8. Buster se marie (французская версия «Гостиной») 3.4.1931
9. Kasanova wider Willen (немецкая версия) 3.4.1931
10. «Тротуары Нью-Йорка» (The Sidewalks of New York) 26.9.1931
11. «Влюблённый водопроводчик» (The Passionate Plumber) 6.2.1932
12. Le Plomber Amoureux (французская версия «Водопроводчика») 6.12.1932
13. «Забегаловка» (Speak Easily) 13.8.1932
14. «Что! Нет пива?» (What! No beer?) 10.2.1933
15. «Король Елисейских полей» (Le Roides Champs Elysees после увольнения с «Метро-Голдвин-Майер») Франция 5.11.1934

В список не входят 28 короткометражек, снимавшихся с 1934 по 1941 год для «Коламбии» и «Эдкжейшнл филмс».

Некоторые эпизодические роли в полнометражных

фильмах

«Голливудская кавалькада» (Hollywood Cavalcade) 13.10.1939

«Злодей всё ещё преследует *её*» (The Villain Still Pursues Her) 11.10.1940

«На вечные времена» (Forever and a Day) 26.3.1943

«Люблю тебя, Сан-Диего» (San-Diego I love you) 29.9.1944

«Бульвар Сансет» (Sunset Boulevard) 4.8.1950

«Огни рампы» (Lime Light) 22.10.1952

Некоторые работы на телевидении

«Рай для Бастера» (Paradise for Buster) 15.10.1952

Дуглас Фербенкс-младший представляет:

«Пробуждение» (The Awakening) но мотивам «Шинели* Гоголя. 14.7.1954

Шоу Марты Рей (Martha Raye Show). Вместе с Мартой Китон делал пародию на «Огни рампы» Чаплина. 6.3.1956

«Голливудский рай» (Hollywood Paradise). Вместе с Глорией Свенсон Китон пародировал фильм «Клеопатра» 6.6.1964

Незадолго до смерти Китон снялся в фильмах, сделанных специально для него.

«Фильм» (Film) 5.6.1965 был показан на Венецианском фестивале

«Железнодорожник» (The Railroader) 2.10.1965

БАСТЕР КИТОН
И ЧАРЛЗ САМУЭЛС
МОЙ УДИВИТЕЛЬНЫЙ МИР ФАРСА
Есть люди, чья жизнь напоминает легенду или лихо закрученный роман. Герой этой книги — американский комик, режиссер и, пожалуй, главный соперник Чарли Чаплина в эпоху немого кино — как раз такой. Не полюбить его невозможно, ведь неунывающий характер актера и особый «китоновский» юмор заставляют забыть о грустном.
Издательство «Радуга»
РД:Китон Мой удивительный мир фарса
Цена:128р.00к.
9785050051295 07.06.10
9 785050 051295

notes

Примечания

1

В молодости Линкольн изготовлял шпалы для железных дорог. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

2

Знаменитый водевильный театр в Нью-Йорке.

3

Пародийное шоу, в котором все певцы, танцоры и комики были загримированы под негров.

4

Огромный, вертикально стоящий сундук для реквизита.

5

Отец Китона сам был ирландцем, и его клоунада доводила до абсурда любимейшую национальную черту характера — «ирландское сумасшествие». Репризы Китонов изображали повседневную жизнь ирландского семейства.

Фут = 30,5 см, дюйм = 2,5 см, фунт = 453,6 г.

7

Карточная игра.

8

«Мягкие туфли» — разновидность чечётки. Танцор выступает в туфлях без металлических пластинок.

9

Благотворительное и покровительствующее Общество Лосей — одна из братских организаций, которые создавались ради общественных и деловых интересов или просто для развлечения.

10

Салливан и Корбетт — знаменитые кулачные бойцы.

11

Кикапу — группа индейских племён.

12

Buster раньше означало «падение», позже смысл обогатился: а) от глагола to bust — тот, кто бьёт, разрушает, разбивает; б) что-либо необыкновенное, поразительное; в) *разг.* — приятель, малый.

13

Помимо очевидных ошибок, эта фраза совершенно не стыкуется по смыслу со словом *delight*.

14

Группа престижных университетов и колледжей на северо-западе США.

15

Актёрская репутация Бастера была уже столь высокой, что на афишах писали: "Три Китона. Бастер с ассистентами Джо и Майрой".

16

Главный герой слащавой пьесы в викторианском стиле «Маленький лорд Фаунтлерой».

17

Известный композитор. Автор музыки для ревю Флоренца Зигфелда и первых звуковых фильмов.

18

Общество Герри названо в честь его основателя.

19

Игра на оттенках слова *squatter:* 1) сидящий на корточках; 2) тот, кто незаконно вселился в дом или занял чужую землю.

20

Ламбет и Уайтчепел — беднейшие районы Лондона.

21

Кокни — лондонский жаргон.

22

Виски с вермутом.

23

Весьма двусмысленное название, так как главное значение слова shooting — стреляющий.

24

Сёстры Черри прославились как самые скверные кантри-певицы Америки. Для публики главное удовольствие от номера состояло в закидывании их овощами.

25

Джордж М.Коган — актёр, продюсер, менеджер и автор музыкальных пьес, конечно, не мог ничего писать для Китонов.

26

Фильм о римском гладиаторе, обратившемся в христианскую веру. Первый 10-минутный вариант "Бен-Гура" вышел в 1908 году. Потом несколько раз переснимался. Последняя версия появилась в 1959 г.

27

Тот, кто выдумывает гэги. Гэгами называлось всё, что делает фильм смешным. С появлением звукового кино добавились и словесные гэги.

28

Бут Таркингтон, драматург и писатель.

29

Эл Джолсон (1886 г. р.) — великий эстрадный певец. В 1927 году в первом звуковом фильме "Джазовый певец» сказал знаменитую фразу: «Минуточку, вы ещё не всё слышали».

30

Шини (sheeny) в обычном значении — «лоснящийся», «блестящий". Даго и Мик — сокращения от имён Диего и Майкл.

31

Газетный магнат, хозяин более тридцати газет и журналов. Сначала занимался кинопроизводством для рекламы своих газет, позже продюсировал фильмы Марион Дэвис, своей любовницы.

32

Тогда фильмы измерялись «частями» по количеству катушек плёнки. Одна часть, то есть одна катушка, составляла 300 м плёнки и шла примерно 10 минут. Самый распространённый формат был одна и две части, но уже в 1915 г. Дэвид Гриффит снял «Рождение нации" в 12 частях.

33

Мак Сеннет — режиссёр, актёр и продюсер. Основатель жанра американской кинокомедии и фабричного метода кинопроизводства. С 1912 по 1920 год на своей фирме "Кинстоун" выпустил несколько сотен короткометражек.

34

Сеннет любил объединять персонажи в группы и из фильма в фильм раскручивал их приключения. Таких групп было несколько: весёлые девушки в купальниках — «Купающиеся красотки», шаловливые детишки — "Кистоун кидс» и придурковатые полицейские — "Кистоун копс".

35

Индейский ритуальный танец, в котором имитируют змеиные движения или даже выносят живых змей.

36

Разворот ботинок Чарли напоминает положение стрелок часов, показывающих 8.15.

37

Имеется в виду водевильная карьера Чарли. До того как стать киноактёром в 1914 году, Чарли был крупнейшей звездой британского водевиля и покорил Америку скетчем «Вечер в Английском клубе». Тогда он специализировался на ролях пьяниц-аристократов.

38

В отличие от Чаплина и Ллойда, Китон лишился прав на все свои фильмы, когда в 1928 году Джо Шенк продал его контракт студии "Метро-Голдвин-Майер».

39

Чаплин был вынужден поселиться в Швейцарии, так как в Штатах ему грозил суд по обвинению в антиамериканской деятельности.

40

Чемпионат по бейсболу.

41

Клуб драматургов и кинематографистов.

42

Телеграфная компания.

43

Жест, означающий в данном случае знак мафии.

Фильм тронул души многих испанцев, которые с нежностью относятся к коровам. Гарсия Лорка, посмотрев его, написал одноактную пьесу «Прогулка Бастера Китона» (El paseo del Buster Keaton).

45

Фильм с участием Чарли Чаплина. Мэйбл Норман, Мэри Дресслер и «Кистоун копс».

46

Игроки в бейсбольной команде делятся на питчеров, бросающих мяч, бэттеров, которые отбивают его битой, и кэтчеров, которые ловят его специальной перчаткой.

47

Захват, при котором борец выворачивает руку противника и заламывает её за спину.

48

Самый дешёвый балаган, вход в него стоил никель, то есть пять центов.

49

Луэлла Парсонз и Хедда Хоппер — ведущие светской хроники.

50

Жена Китона, Натали Толмадж, происходила из очень богатой семьи. Её сёстры Норма (старшая) и Констанс (младшая) были крупными кинозвёздами. Натали снялась без особого успеха в трёх фильмах. Один из них был «Наше гостеприимство» Китона. Поначалу карьерой сестёр занималась их мать, по дела пошли гораздо лучше, когда Норма вышла замуж за Джо Шенка. Можно сказать, что какое-то время клан Шенков-Толмаджей-Китонов царил в Голливуде.

51

Открытое «а» произносится на английский манер. Английское произношение считалось признаком интеллигентности.

52

Могу я принести вам напиток, моя дорогая? *(англ.)*

53

Подвижная граница между землями белых поселенцев и индейскими территориями.

54

Так называли в США Хелену Моджеевскую, выдающуюся польскую театральную актрису.

55

Флоренц Зигфелд открыл жанр музыкального ревю и говорил, что цель его шоу Ziegfield follies — прославление американской девушки.

56

Крохотная гавайская гитара.

"Сливки", лучшие из лучших.

58

Таммани-Холл — штаб-квартира демократической партии в Нью-Йорке.

59

В "Голливудском ревю" Китон исполнял «Восточный танец».

Любитель, поклонник (исп.).

61

Отделение влиятельной международной организации Rotary International.

62

Контора по подбору актёров на роли.

63

Французский фильм назывался «Король Елисейских полей». Позже Китон рассказывал о нём: "Я подписал контракт, не прочитав сценария. А когда он оказался у меня в руках, выяснилось, что это тот самый сюжет, от которого я отказывался в течение десяти лет».

64

Элинор Норрис была танцовщицей в кордебалете «Метро-Голдвин-Майер».

65

Непереводимая игра слов. Само по себе сочетание breaststroke означает брасс (стиль плавания). Другой смысл проявляется, если рассматривать слова по отдельности.

66

«Парижанка» (1923) была экспериментом Чаплина. Он снял фильм с трагическим концом, без участия звёзд и сам появился только в крошечной роли носильщика на вокзале. Большого успеха фильм не получил, но профессионалы и критики были потрясены.

67

Древний киноаппарат (изобретение Эдисона), в котором быстро сменяющиеся картинки рассматривались через небольшое окошко.

68

Тот, кто собирает информацию о спортивных качествах лошадей, а потом продаёт её делающим ставки.

69

Сцена в «Браке назло», где Бастер пытался уложить в постель отключившуюся невесту, вызвала скандал на «Метро-Голдвин-Майер», но очень понравилась публике. Продюсер Ларри Вейнгартен пытался забраковать сцену и говорил: «Я не потерплю таких вещей в моих фильмах».

70

«Мейсиз» и «Гимблс» — крупные нью-йоркские универмаги. Фирма "Гимблс», конкурируя с «Мейсиз», постоянно снижала пены на свои товары и в итоге разорилась.

71

Трюк из фильма «Колледж» (1927).

72

Гордон Крэг, выдающийся английский театральный художник.